Игорь
Аронов

Кандинский

Истоки
1866–1907

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Книга И. Аронова посвящена до сих пор малоизученному раннему периоду жизни творчества Василия Кандинского (1866–1944). В течение этого периода, верхней границей которого является 1907 г., художник, переработав многие явления русской и западноевропейской культур, сформировал собственный мифотворческий символизм. Жажда духовного привела его к великому перевороту в искусстве – созданию абстрактной живописи. Опираясь на многие архивные материалы, частью еще не опубликованные, и на комплексное изучение историко-культурных и социальных реалий того времени, автор ставит своей целью приблизиться, насколько возможно избегая субъективного или тенденциозного толкования, к пониманию скрытых смыслов образов мастера.

Игорь Аронов, окончивший Петербургскую Академию художеств и защитивший докторскую диссертацию в Еврейском университете в Иерусалиме, преподает в Академии искусств Бецалель в Иерусалиме и в Тель-Авивском университете. Его научные интересы сосредоточены на исследовании русского авангарда.

- Игорь Аронов
  - ○
  - ○ Предисловие
  - ○ Глава первая
    - ■
    - ■ Детские переживания
    - ■ Отрочество и юность. Первая любовь и дружба
    - ■ Московский университет
  - ○ Глава вторая
    - ■
    - ■ Путешествие
    - ■ Северная природа
    - ■ Из истории Вологодского края
    - ■ Народное искусство
    - ■ Фольклор и верования
  - ○ Глава третья
    - ■
    - ■ Искусство
    - ■ Между наукой и искусством
    - ■ Символизм
  - ○ Глава четвертая

- ■
- ■ В мире искусства
- ■ Поиски идеала

○ Глава пятая
- ■
- ■ Габриэла Мюнтер
- ■ «Стихи без слов»

○ Глава шестая
- ■
- ■ Странствия одинокого героя
- ■ Русская царевна и немецкая прекрасная дама
- ■ Древняя Русь

○ Глава седьмая
- ■
- ■ Древнерусский странствующий рыцарь
- ■ «Приезд купцов»

○ Глава восьмая
- ■
- ■ Смерть и спасение
- ■ Жизнь и любовь

○ Глава девятая
- ■
- ■ «Пестрая жизнь»
- ■ Духовная паника и надежда

○ Заключение

○ Приложение
- ■
- ■ № 1
- ■ № 2
- ■ № 3
- ■ № 4
- ■ № 5
- ■ № 6
- ■ № 7
- ■ № 8
- ■ № 9
- ■ № 10
- ■ № 11
- ■ № 12
- ■ № 13
- ■ № 14
- ■ № 15
- ■ № 16
- ■ № 17

        - № 18
        - № 19
        - № 20
        - № 21
        - № 22
        - № 23
        - № 24
        - № 25
    - Литература
    - Список иллюстраций
    - Сокращения
        - Литература, рукописи
        - Архивы, музеи, собрания
- notes
    - 1
    - 2
    - 3
    - 4
    - 5
    - 6
    - 7
    - 8
    - 9
    - 10
    - 11
    - 12
    - 13
    - 14
    - 15
    - 16
    - 17
    - 18
    - 19
    - 20
    - 21
    - 22
    - 23
    - 24
    - 25
    - 26
    - 27
    - 28
    - 29
    - 30

- ○ 31
- ○ 32
- ○ 33
- ○ 34
- ○ 35
- ○ 36
- ○ 37
- ○ 38
- ○ 39
- ○ 40
- ○ 41
- ○ 42
- ○ 43
- ○ 44
- ○ 45
- ○ 46
- ○ 47
- ○ 48
- ○ 49
- ○ 50
- ○ 51
- ○ 52
- ○ 53
- ○ 54
- ○ 55
- ○ 56
- ○ 57
- ○ 58
- ○ 59
- ○ 60
- ○ 61
- ○ 62
- ○ 63
- ○ 64
- ○ 65
- ○ 66
- ○ 67
- ○ 68
- ○ 69
- ○ 70
- ○ 71
- ○ 72
- ○ 73
- ○ 74

- ○ 75
- ○ 76
- ○ 77
- ○ 78
- ○ 79
- ○ 80
- ○ 81
- ○ 82
- ○ 83
- ○ 84
- ○ 85
- ○ 86
- ○ 87
- ○ 88
- ○ 89
- ○ 90
- ○ 91
- ○ 92
- ○ 93
- ○ 94
- ○ 95
- ○ 96
- ○ 97
- ○ 98
- ○ 99
- ○ 100
- ○ 101
- ○ 102
- ○ 103
- ○ 104
- ○ 105
- ○ 106
- ○ 107
- ○ 108
- ○ 109
- ○ 110
- ○ 111
- ○ 112
- ○ 113
- ○ 114
- ○ 115
- ○ 116
- ○ 117
- ○ 118

- ○ 119
- ○ 120
- ○ 121
- ○ 122
- ○ 123
- ○ 124
- ○ 125
- ○ 126
- ○ 127
- ○ 128
- ○ 129
- ○ 130
- ○ 131
- ○ 132
- ○ 133
- ○ 134
- ○ 135
- ○ 136
- ○ 137
- ○ 138
- ○ 139
- ○ 140
- ○ 141
- ○ 142
- ○ 143
- ○ 144
- ○ 145
- ○ 146
- ○ 147
- ○ 148
- ○ 149
- ○ 150
- ○ 151
- ○ 152
- ○ 153
- ○ 154
- ○ 155
- ○ 156
- ○ 157
- ○ 158
- ○ 159
- ○ 160
- ○ 161
- ○ 162

- ○ 163
- ○ 164
- ○ 165
- ○ 166
- ○ 167
- ○ 168
- ○ 169
- ○ 170
- ○ 171
- ○ 172
- ○ 173
- ○ 174
- ○ 175
- ○ 176
- ○ 177
- ○ 178
- ○ 179
- ○ 180
- ○ 181
- ○ 182
- ○ 183
- ○ 184
- ○ 185
- ○ 186
- ○ 187
- ○ 188
- ○ 189
- ○ 190
- ○ 191
- ○ 192
- ○ 193
- ○ 194
- ○ 195
- ○ 196
- ○ 197
- ○ 198
- ○ 199
- ○ 200
- ○ 201
- ○ 202
- ○ 203
- ○ 204
- ○ 205
- ○ 206

- ○ 207
- ○ 208
- ○ 209
- ○ 210
- ○ 211
- ○ 212
- ○ 213
- ○ 214
- ○ 215
- ○ 216
- ○ 217
- ○ 218
- ○ 219
- ○ 220
- ○ 221
- ○ 222
- ○ 223
- ○ 224
- ○ 225
- ○ 226
- ○ 227
- ○ 228
- ○ 229
- ○ 230
- ○ 231
- ○ 232
- ○ 233
- ○ 234
- ○ 235
- ○ 236
- ○ 237
- ○ 238
- ○ 239
- ○ 240
- ○ 241
- ○ 242
- ○ 243
- ○ 244
- ○ 245
- ○ 246
- ○ 247
- ○ 248
- ○ 249
- ○ 250

- ○ 251
- ○ 252
- ○ 253
- ○ 254
- ○ 255
- ○ 256
- ○ 257
- ○ 258
- ○ 259
- ○ 260
- ○ 261
- ○ 262
- ○ 263
- ○ 264
- ○ 265
- ○ 266
- ○ 267
- ○ 268
- ○ 269
- ○ 270
- ○ 271
- ○ 272
- ○ 273
- ○ 274
- ○ 275
- ○ 276
- ○ 277
- ○ 278
- ○ 279
- ○ 280
- ○ 281
- ○ 282
- ○ 283
- ○ 284
- ○ 285
- ○ 286
- ○ 287
- ○ 288
- ○ 289
- ○ 290
- ○ 291
- ○ 292
- ○ 293
- ○ 294

- ○ 295
- ○ 296
- ○ 297
- ○ 298
- ○ 299
- ○ 300
- ○ 301
- ○ 302
- ○ 303
- ○ 304
- ○ 305
- ○ 306
- ○ 307
- ○ 308
- ○ 309
- ○ 310

Игорь Аронов
Кандинский
Истоки
1866 – 1907

Ире, Лиле, Шели

Предисловие

Эта книга имеет свою предысторию. В 2002 г. ее автор защитил в Еврейском университете (Иерусалим) докторскую диссертацию на тему «Ранний символизм Кандинского» («Kandinsky's Early Symbolism»). В 2006 г. на основе диссертации в издательстве «Peter Lang» (Нью-Йорк) вышла в свет книга «Искания Кандинского: исследование личного символизма художника, 1866–1907» [Aronov 2006]. Отталкиваясь от этого издания, книга «Кандинский. Истоки» предлагает новый подход к ранним образам художника.

Со времени публикации Уиллом Громаном в 1958 г. первой обширной монографии о В.В. Кандинском [Grohmann 1958] в изучении творчества художника были достигнуты успехи благодаря работам ряда западных и русских ученых. Отметим лишь некоторые имена: Н.Б. Автономова [Avtonomova 1989], Джон Боулт [Bowlt 1980; 1982], Вивьен Барнетт [Barnett 1992; 1995], Пег Вайс [Weiss 1979; 1987; 1995], Роз-Кэрол Воштон Лонг [Washton Long 1980a; 1980b; 1983], Кеннет Линдсей [Lindsay 1981], Ханс Ретел [Roethel 1970; Roethel, Benjamin 1982], Сикстен Рингбом [Ringbom 1970], Д.В. Сарабьянов [Сарабьянов 1994; Sarabianov 2000], Б.М. Соколов [Соколов 1995; 1996a; 1996b; 2003], В.С. Турчин [Турчин 1993], Джонатан Файнберг [Fineberg 1994]. Было опубликовано немало архивных материалов, касающихся жизни и творчества Кандинского. Гораздо сложнее продвигались исследования смысла его работ. Это связано с многозначностью образов, созданных художником, а также с тем, что сам он не объяснял их, хотя и говорил об их «скрытых» смыслах. Этим обусловлено появление различных интерпретаций его произведений.

К настоящему времени сформировались три концепции, стремящиеся объяснить основную линию развития творчества Кандинского, который в поисках воплощения духовного в искусстве совершил переход от фигуративных образов к абстракции.

Р.-К. Воштон Лонг [Washton Long 1980] и С. Рингбом [Ringbom 1970] разработали «теософскую» концепцию. Она объясняет формирование эстетических принципов и духовных образов в творчестве Кандинского через спиритуалистические доктрины конца XIX – начала XX в.: теософию (буквально «божественная мудрость») – синтетическое учение о мистическом богопознании, разработанное Еленой Блаватской, и «духовную науку» антропософию (буквально «человеческая мудрость»)

Рудольфа Штайнера (Rudolf Steiner). Рингбом рассматривает работы Кандинского 1908–1914 гг., когда в творчестве художника происходил переход от фигуративных образов к абстрактным. Исследователь связывает в теософском контексте мотивы Кандинского с эсхатологическими идеями духовного преображения мира в западноевропейской и частично в русской культуре. Воштон Лонг обращается к теософским источникам картин Кандинского того же периода, одновременно отмечая важность для художника западного и русского символизма и народного искусства. Интерес Кандинского к теософии подтверждается документальными свидетельствами и высказываниями самого художника. Поэтому «теософская» концепция представляется убедительной. Вместе с тем ее нельзя считать исчерпывающей, поскольку надо принимать во внимание то, что теософия для Кандинского была важным, но не единственным путем духовного развития. В книге «О духовном в искусстве» он писал, что теософы «склонны к созданию теории и несколько преждевременно радуются, что могут получать скорые ответы вместо того, чтобы стоять перед огромным вопросительным знаком» [Кандинский 1992: 28].

П. Вайс выдвинула «шаманистскую» концепцию [Weiss 1995]. Исследовательница обращает внимание на то, что предки Кандинского по отцовской линии были связаны с монголо-тюркскими племенами Сибири и финно-угорскими шаманистскими племенами Урала; фамилия художника происходит от названия западносибирской реки Конда. В 1889 г. Кандинский предпринял этнографическое путешествие в Вологодскую губернию для изучения древних шаманских верований зырян[1] – финноязычного народа, населявшего в давние времена бассейн Оби. Согласно Вайс, целью этого путешествия были поиски зырянского шаманского наследия, а результатом – развитие шаманской темы в творчестве художника, а также его самоотождествление с шаманом. Исследовательница утверждает, что Кандинский включал в сферу шаманизма древнее дохристианское славяно-русское и финское язычество, а также современные ему русские и зырянские народные верования. Этот подход позволяет увидеть шаманистский смысл в любом «русском» мотиве произведений Кандинского. Шаманистская интерпретация фигуративных «русских» образов, созданных Кандинским до 1908 г., используется Вайс как основание для объяснения его более поздних абстрактных работ.

Вайс открыла новые перспективы в исследовании творчества Кандинского, указав на важность для него этнографии. Однако некорректная интерпретация этнографических и исторических

данных ставит под сомнение «шаманистскую» концепцию. Кроме того, Вайс возводит сложные символические образы, созданные Кандинским, к этнографической литературе, приписывая им иллюстративный характер.

«Мессианская» концепция Б.М. Соколова [Соколов 2003] предлагает развитие апокалипсического аспекта «теософской» концепции в русском культурно-историческом контексте. По Соколову, центральное направление развития творчества Кандинского с первых годов XX в. по 1920-е гг. определяет русский мессианизм, заявляющий о духовном возрождении через «крушение». Рассмотрение эсхатологического контекста созданных Кандинским образов в связи с русской философией и культурой в целом является серьезным и перспективным. Но попытка заключить многомерные образы в пределы концептуальной схемы неизбежно приводит к однозначным обобщениям. Так, чтобы доказать не всегда очевидное наличие в ранних произведениях Кандинского темы «крушения», Соколов заявляет, что еще в студенческие годы у художника сформировался «пессимистический» взгляд на «современное состояние “народной души”». Поэтому, по мнению Соколова, «искаженные, уродливые и даже гротескные лица оказываются едва ли не типичными для “русских” картин и ксилографий Кандинского 1904–1907 годов» [Соколов 1996b: 219, 222].

Каждая из трех концепций вносит свой вклад в понимание творчества Кандинского. Однако любая из них рассматривает его творчество ограниченно, поскольку выбирает, анализирует и подчеркивает лишь те грани созданных им образов, которые ей соответствуют. Более того, эти обобщающие концепции поверхностно касаются раннего творчества Кандинского, сосредотачиваясь на создании им абстрактного художественного языка после 1907 г.

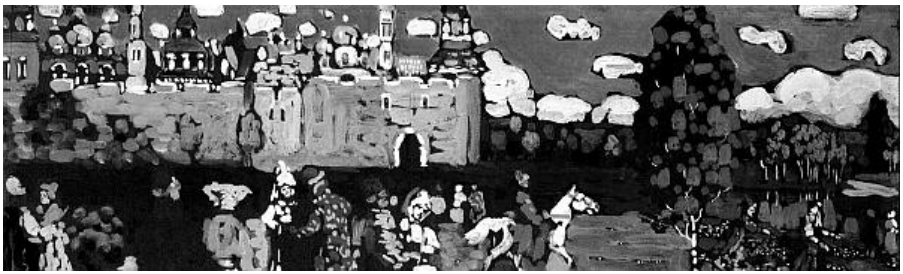
Книга «Кандинский. Истоки» предлагает иной подход, сосредоточенный на процессе формирования художественных образов Кандинского. Исходной точкой этого подхода является сам художник, его личная жизнь, его внутренний мир. Здесь приобретают особую важность личные письма, дневники, воспоминания Кандинского. В книге широко используются архивные материалы, как опубликованные, так и неопубликованные и до сих пор неизвестные[2]. Изучение психологии личности Кандинского позволяет проникнуть в его творческое символистское мироощущение, создающее духовную реальность – многоуровневые образы-символы. В символе преломляются переживания художником всего того, что оказало на него глубокое впечатление: от событий собственной личной

жизни до русской революции 1905–1907 гг., от этнографии до природы, искусства, философии и размышлений о жизни, любви, смерти, вере и душе.

Предшествующее английское издание «Искания Кандинского» фокусировалось на вопросах создания художником собственного языка символов посредством переработки иконографии традиционных мотивов. Настоящая книга «Кандинский. Истоки» переносит акцент с иконографических проблем на рассмотрение творчества художника в философском и эстетическом контекстах, которые включают концепции западноевропейского символизма и особенно идеи русского символизма и русской религиозной философии. Так, в этой книге используется идея символистского мифотворчества для объяснения образного языка Кандинского. Кроме того, для данного издания были проанализированы не использованные автором ранее письма из архива Кандинского в Мюнхене, которые позволяют глубже понять характер связи между реалиями жизни художника, его идеалами и творчеством.

В заключение автор выражает свою искреннюю признательность издателю Михаилу Гринбергу, всем сотрудникам издательства «Мосты культуры (Москва) / Gesharim (Jerusalem)», участвовавшим в подготовке книги к печати, и в особенности редактору Марии Ахметовой за ее многие ценные замечания.

Глава первая
Начало



На обороте: В. Кандинский. Древнерусское. Фрагмент

В 1913 г. в Берлине Василий Кандинский опубликовал на немецком языке книгу «Rückblicke» («Ретроспекции») – воспоминания-размышления о своем пути, пройденном в жизни и искусстве[3]. В 1918 г. в Москве он издал на русском языке переработанный вариант воспоминаний под многозначительным названием «Текст художника. Ступени». В воспоминаниях он подчеркивает свою склонность сосредотачиваться на внутреннем, отвлекаясь от внешнего:

> Способность углубления во внутреннюю жизнь искусства (а, стало быть, и моей души) настолько увеличилась в силе, что я проходил подчас мимо внешних явлений, не замечая их <…>. Насколько я могу судить, сам эту способность к углублению я не навязал себе извне – она жила во мне и до того органической, хотя и эмбриональной жизнью [Кандинский 1918: 32; Kandinsky 1982: 371].

Память художника фиксировала впечатления, глубоко затронувшие его внутреннюю жизнь. Воспоминания, написанные Кандинским после того, как он обрел свой художественный язык, рассказывают о его внутреннем развитии, приведшем его к выражению духовного в абстрактной живописной форме. Хотя они имеют вид непоследовательного повествования, описанные в них события образуют внутренне мотивированные звенья причинно-следственной смысловой цепи.

Детские переживания

Воспоминания Кандинского начинаются с описания трех цветовых впечатлений, пережитых им в возрасте трех лет. Первое впечатление было связано с вырезанием «лошадок» из веток дерева:

> Срезали с тонких прутиков спиралями кору <…>. Так получались трехцветные лошадки: полоска коричневая (душная, которую я не очень любил <…>), полоска зеленая (которую я особенно любил <…>) и полоска белая, т.е. сама обнаженная и похожая на слоновую кость палочка (в сыром виде необыкновенно пахучая, <…> но <…> в увядании сухая и печальная, что мне с самого начала омрачало радость этого белого) [Кандинский 1918: 9].

Ощущение притягательной силы и печальной изменчивости красоты красок запомнилось ему как главный внутренний момент игры.

В другом отрывке из воспоминаний цветовое переживание описывается в контексте повседневной сцены:

> Мне помнится, что до отъезда моих родителей в Италию (куда ехал трехлетним мальчиком и я), родители моей матери переехали на новую квартиру. И помнится, квартира эта была еще совершенно пустая <…>. В комнате средней величины висели только совершенно одни часы на стене. Я стоял тоже совершенно один перед ними и наслаждался белым циферблатом и написанной на нем розой пунцовокрасной глубины [Там же: 9–10].

Здесь любование контрастом белого и красного в настенных часах соединено Кандинским с ощущением своего одиночества в пустой комнате.

Хотя оба цветовых впечатления содержат скрытую напряженную ноту, они отражают счастливые моменты детства Кандинского в Москве, где он родился и жил со своими родителями в течение трех лет.

Напротив, следующее детское цветовое переживание, связанное с путешествием семьи в Италию, окрасилось в памяти художника черным цветом, выразившим его первую встречу с

пугающей стороной жизни:

> Вся Италия окрашивается двумя черными впечатлениями. Я еду с матерью в черной карете через мост (вода под ним – кажется, черно-желтая): меня везут во Флоренции в детский сад. И опять черное: ступени в черную воду, а на воде страшная черная длинная лодка с черным ящиком посередине: мы садимся ночью в гондолу [Там же: 10].

Художник сохранил в памяти еще один эпизод, который усилил его «черные впечатления» от Италии:

> Из всех «камней» Рима я помню только непреодолимый лес толстых колонн, пугающий лес колонн собора св. Петра, откуда, помнится, я и моя няня долго, долго искали выход [Kandinsky 1982: 358].

Вспоминая свои «черные впечатления», которые он не объяснил и которые, возможно, замаскировали его другие страхи, Кандинский впервые упомянул свою мать, но не описал ее образ и не коснулся своего отношения к ней. Более того, не мать, но няня помогла ему найти дорогу из «пугающего леса» колонн собора св. Петра в Риме.

За итальянскими «черными впечатлениями» следуют светлые воспоминания Кандинского о своей тете:

> Большое, неизгладимое влияние имела на все мое развитие старшая сестра моей матери, Елизавета Ивановна Тихеева, просветленную душу которой никогда не забудут соприкасавшиеся с нею в ее глубоко альтруистической жизни. Ей я обязан зарождением моей любви к музыке, сказке, позже к русской литературе и к глубокой сущности русского народа [Кандинский 1918: 10].

Он уделил особое внимание игре в лошадок, в которые любил играть с тетей:

> Одним из ярких детских, связанных с участием Елизаветы Ивановны, воспоминаний была оловянная буланая лошадка из игрушечных скачек – на теле у нее была охра, а грива и хвост были светло-желтые [Там же].

> У меня был пегий жеребец <…> в игрушечных скачках, одной из моих игр, которую моя тетя и я особенно любили. Существовали строгие правила очередности: в одном раунде этот жеребец был среди моих жокеев, в следующем раунде приходила очередь моей тети. По сей день я люблю такие лошадки [Kandinsky 1982: 358].

Воспоминание о любимом игрушечном пегом жеребце, попеременно принадлежавшем то одному из игрушечных жокеев, с которым маленький Кандинский, видимо, отождествлял себя, то одному из жокеев его тети, было дорого ему как свидетельство его близости с ней.

В середине «Ступеней» Кандинский снова обращается к детским воспоминаниям, но матери в них не упоминает. Он рассказывает о своих «фантастических снах», о своем влечении к рисованию, поддержанном отцом и тетей, а затем опять вспоминает образ лошадки, на этот раз в рассказе о том, как раскрашивал «буланку в яблоках»:

> Уже в детские годы мне были знакомы мучительно-радостные часы внутреннего напряжения, часы внутренних сотрясений, неясного стремления, требующего повелительно чего-то еще неопределенного, днем сжимающего сердце и делающего дыхание поверхностным, наполняющего душу беспокойством, а ночью вводящего в мир фантастических снов, полных и ужаса и счастья. Помню, что рисование и несколько позже живопись вырывали меня из условий действительности, т. е. ставили меня вне времени и пространства и приводили к самозабвению. Мой отец рано заметил мою любовь к живописи и еще в мое гимназическое время пригласил учителя рисования. <… > Еще совсем маленьким мальчиком я раскрашивал акварелью буланку в яблоках; все уже было готово, кроме копыт. Помогавшая мне и в этом занятии тетя, которой надо было отлучиться из дому, советовала мне не трогать этих копыт без нее, а дождаться ее возвращения. Я остался один со своим незаконченным рисунком и страдал от невозможности положить последние – и такие простые – пятна на бумагу. Мне думалось, что ничего не стоит хорошенько начернить копыта. Я набрал, сколько сумел, черной краски на кисть. Один миг – и я увидел четыре черных, чуждых бумаге, отвратительных пятна на ногах лошади. Позже

> мне так понятен был страх импрессионистов перед черным, а еще позже мне пришлось серьезно бороться со своим внутренним страхом прежде, чем я решался положить на холст чистую черную краску. Такого рода несчастья ребенка бросают длинную, длинную тень через многие годы на последующую жизнь. И недавно еще я употреблял чистую черную краску со значительно другим чувством, чем чистые белила [Кандинский 1918: 20–21].

Четыре черных конских копыта казались ему уродливыми и чуждыми, так как резкое противопоставление этих черных пятен белому цвету листа бумаги и другим краскам в его рисунке разрушало, как он думал, красоту его картины. В «Ретроспекциях» он писал даже, что из-за этих «безобразных» пятен он «был в отчаянии и чувствовал себя жестоко наказанным» [Kandinsky 1982: 365]. Такая сильная эмоциональная реакция на неудачный рисунок, очевидно, скрывала другие глубокие переживания. Образ пегой или буланой в яблоках лошади был соединен с его чувством тесной близости с тетей, но черные пятна воспринимались им как элементы, эмоционально чуждые его рисунку. Он был в отчаянии, потому что положил эти пятна тогда, когда с ним рядом не было тети, которая могла спасти его от «внутреннего страха» перед черным, подобно тому, как его няня ранее спасла его от «пугающего леса» колонн собора св. Петра в Риме.

> В завершающем разделе «Ступеней» Кандинский вновь возвращается к воспоминаниям о своем детстве:

После нашего уже упомянутого итальянского путешествия и после короткого пребывания в Москве, когда мне было лет пять, родители мои, вместе с Е.И. Тихеевой, которой я обязан так многим, должны были переехать по болезни отца на юг, в тогда еще не очень устроенную Одессу. Там я позже учился в гимназии, непрерывно чувствуя себя как бы временным гостем в этом нашей семье чуждом городе, уже самый язык которого нас удивлял и был нам не всегда понятен. Стремление вернуться в Москву нас никогда не оставляло [Кандинский 1918: 53].

По свидетельству Нины Кандинской (Андреевской), второй жены художника, вскоре после переезда в Одессу его родители развелись. Мать, оставив ребенка с отцом и тетей, создала новую семью, а сам он был слишком мал, чтобы понять причины развода родителей [Kandinsky 1987: 23–25][4]. Вспоминая Одессу, Кандинский не затрагивает тему взаимоотношений между

родителями, скрывает сам факт их развода и не касается своих переживаний по этому поводу. Это позволяет предположить, что разрушение семьи стало его внутренней болью, обостренной тем, что мать покинула его, продолжая жить в Одессе и заботясь только о своих детях, рожденных в новом браке.

Страх Кандинского перед черным цветом, возникший во время двух лет его жизни с родителями в Италии, замаскировал его детское ощущение напряжения в семье, а за его несчастливыми впечатлениями от Одессы стояли переживания, вызванные крушением семьи. Он испортил рисунок лошадки, потому что не сумел справиться с черным цветом, с которым были связаны его итальянские страхи.

Описывая Одессу как город, который был чужд ему и его семье, Кандинский подчеркивал близость своего отца, происходившего из сибирских купцов[5], и своей матери, прибалтийской немки[6], с Москвой:

> С тринадцати лет каждое лето ездил я с отцом, а восемнадцати переселился в Москву с чувством возвращения на родину. Мой отец родом из Нерчинска, куда, как рассказывают в нашей семье, предки его были сосланы по политическим причинам из Западной Сибири. Образование свое он получил в Москве и полюбил ее не менее, чем свою родину. Его глубоко человеческая душа сумела понять «московский дух», что с такой живостью выражается в каждой мелочи; для меня истинное удовольствие слушать, как он перечисляет, напр[имер], с особой любовью старинные, ароматные названия «сорока сороков» московских церквей. В нем бьется несомненно живая жилка художника. Он очень любит живопись и в юности занимался рисованием, о чем всегда вспоминает любовно. Мне, ребенку, он часто рисовал. Я и сейчас помню его деликатную, нежную и выразительную линию, которая так похожа на его изящную фигуру и удивительно красивые руки <…>. Моя мать – москвичка, соединяющая в себе все свойства, составляющие в моих глазах всю сущность самой Москвы; выдающаяся внешняя, глубоко серьезная и строгая красота, родовитая простота, неисчерпаемая энергия, оригинально сплетенное из нервности и величественного спокойствия и самообладания, соединение традиционности и истинной свободы. Москва: двойственность, сложность, высшая степень подвижности, столкновение и путаница отдельных

> элементов внешности, в последнем следствии представляющей собою беспримерно своеобразно единый облик; те же свойства во внутренней жизни, спутывающие чуждого наблюдателя <…>, но все же в последнем следствии – жизни, такой же своеобразной – единой. Эту внешнюю и внутреннюю Москву я считаю исходной точкой моих исканий. Она – мой живописный камертон. Мне кажется, что это всегда так и было [Кандинский 1918: 53–56; Kandinsky 1982: 382].

Кандинский воспитывался своим отцом, понимал его и в воспоминаниях представил его человеком с ясным, терпеливым, цельным характером. Отец всегда поддерживал сына и относился к нему как «старший друг». «Принципом его воспитания, – писал Кандинский, – было полное доверие и дружеское ко мне отношение» [Кандинский 1918: 21]. В словах Кандинского о том, что отец имел «глубоко человеческую душу» и «живую жилку художника», кроется объяснение и внутреннего взаимопонимания между ними, и истоков развития его собственного художественного дара.

Напротив, в образе своей матери Кандинский видел сложную противоречивость черт, соединенных в целое. Мать, разрушившая семейную целостность и поставившая между собой и сыном необъяснимое для него внутреннее препятствие, отождествилась в его глазах с образом Москвы, исходной точки и цели его духовных исканий в искусстве. Такая экзальтированная идеализация матери может быть объяснена болезненными переживаниями брошенного ребенка, стремящегося преодолеть психологическую травму и вернуть утраченное ощущение гармонии.

Хотя эта травма, скрытая в подтексте воспоминаний Кандинского, не может служить единственным объяснением природной сложности, глубины и артистичности его натуры, ею обусловлены его замкнутость, склонность к погружению в свой внутренний мир, стремление проникнуть в тайные стороны жизни и тяга к идеальной любви и дружбе.

Отрочество и юность. Первая любовь и дружба

Кандинский учился в 3-й Одесской гимназии (1876–1885) и затем на юридическом факультете Московского университета (1885–1889), получив типичное для выходца из интеллигентной семьи гимназическое и университетское образование. Характерные черты среды, в которой он формировался, описаны в воспоминаниях П.Н. Милюкова, А.А. Кизеветтера и Н.И. Астрова – русских интеллигентов, чье развитие происходило в похожих условиях.

Павел Милюков, крупный историк и политический деятель, окончил 1-ю Московскую гимназию в 1877 г., учился на историко-филологическом факультете Московского университета до 1882 г. и затем преподавал там же русскую историю в 1886–1895 гг. Александр Кизеветтер, известный историк, окончил Оренбургскую гимназию в 1884 г. и учился на историко-филологическом факультете Московского университета до 1888 г., в то время, когда Кандинский изучал там право. Николай Астров, юрист и политический деятель, поступил на юридический факультет Московского университета в 1888 г., окончив 2-ю Московскую гимназию. Кандинский и Астров работали вместе в студенческом кружке по изучению крестьянского права и этнографии.

Важное место в воспоминаниях Милюкова и Астрова занимают подробные описания школьных учителей, друзей и событий гимназической жизни. В замкнутом мире гимназического коллектива складывались первые, часто сложные взаимоотношения, в которых проявлялись человеческие характеры (см.: [Милюков 1955: 27–64; Астров 1941: 78–183]).

В отличие от мемуарной традиции Кандинский избегал в своих воспоминаниях даже намеков на гимназические впечатления, словно пытаясь стереть те годы из своей памяти. В письме своему ближайшему университетскому другу Николаю Харузину Кандинский писал о болезненных переживаниях гимназических дней:

> Одни говорят, что я мягок и отзывчив. Другие, что я холоден и замкнут. Не знаю вслед[ствие] каких причин, но история моего отношения к людям была изменчива. Вот она. В гимназии (мне необходимо начать если не ab ovo, то с гимназической скамьи), еще в раннем детстве я

> пережил довольно драматические моменты: 2 года меня носили на руках; потом это ношение неожиданно оборвалось и перешло сначала в скрытую, а потом и открытую неприязнь, вражду, желание мне боли и зла. Внешним образом я не переменился в этой перемене, но душа сильно болела. Ты поймешь, что я очень привязался к некоторым товарищам, оставшимся на моей стороне. Я им верил и любил их. Так шло дело до старших классов. Здесь благодаря некоторым обстоятельствам я узнал 2 вещи: 1) что нек[оторые] мои гимназич[еские] враги – друзья мои и 2) нек[оторые] мои гимназ[ические] друзья – враги мои. Время шло и отношения с моими бывшими друзьями все порывались и, наконец, порвались все на младших универ[ситетских] курсах. Нужно еще добавить, что **никогда никто** из моих друзей не входил в интимную жизнь моей души[7].

По воспоминаниям Астрова, гимназическая среда с ее делением учеников на «категории» психологически изолировала тех «признанных» лидеров – «героев», которые не делили своих «преимуществ» с другими [Астров 1941: 86–88]. Это может служить лишь внешним объяснением резкой перемены отношения к Кандинскому его соучеников – от «ношения на руках» до «неприязни» и «вражды». Травматические переживания ребенка, брошенного матерью, внутренне отделяли его от обычных гимназистов из «нормальных», добропорядочных семей. Он хотел, но не мог реализовать свою потребность в настоящей дружбе, и его приятели видели непонятную для них противоречивость его характера, совмещавшего «отзывчивость» и «замкнутость». Они не могли войти, по его выражению, «в интимную жизнь его души», поскольку он не допускал этого. Будущий художник не мог объяснить самому себе причину, по которой мать покинула его, и менее всего он был в состоянии поделиться своими глубоко спрятанными чувствами с соучениками.

В студенческие годы Кандинский испытал два сильных эмоциональных переживания, глубоко повлиявших на его внутренний мир. Это были его любовь к двоюродной сестре Анне Чемякиной[8] и дружба с Николаем Харузиным. В 1893 г. Кандинский писал Харузину:

> С университета у меня был всего один **вполне** друг, знавший мою душу, – Аня. Я верил ей и больше никому. Когда я познакомился с тобою, меня удивил твой ласковый прием. <…> Не увлекаясь, как прежде, недоверчиво, но я шел тебе навстречу. Я уже не искал

при сближении гармонии умов, взглядов. Понял я к тому времени, что сближаются не умы, а сердца однозвучащие[9].

Внутренняя гармония между «сердцами однозвучащими» была идеалом Кандинского в любви и дружбе. Его признание, что только Анна «знала его душу», означает, что она понимала те стороны его внутренней жизни, которые он скрывал от всех, включая его переживания, связанные с матерью.

Кандинский и Анна особенно сблизились в период их учебы в Московском университете, когда будущий художник часто жил с ее семьей в подмосковном селе Ахтырке [Kandinsky 1982: 31][10]. Они поженились в конце 1891 г. и отправились на полгода в свадебное путешествие. Они посетили Вену, Мюнхен, Милан, Нерви около Генуи, остановились в Париже на два месяца и в марте 1892 г. вернулись в Москву[11]. 25 ноября 1891 г. Кандинский писал Харузину из Милана:

> Ты пишешь, что я счастлив. И это правда. Ведь не может же быть на земле такого счастья, о к[о]т[о]ром когда-то мечталось, счастья, когда не боишься копнуть поглубже, чтобы не выскочило нисколько тяжко обманутых надежд, счастья, к[о]т[о]р[о]е не сознаешь, за которое не цепляешься. Это все «мечты, мечты, где ваша сладость?»! И опять повторю: я счастлив[12].

Хотя Кандинский выразил свои чувства словами «я счастлив», его внутреннее состояние было противоречивым. Он верил, что поскольку Анна «знала его душу», их союз должен был воплотить его идеал «счастья, которое не сознаешь», которое не боится самоанализа. Но сейчас он боялся, что «копание» в душе могло открыть его «тяжко обманутые надежды», и поэтому пришел к выводу, что счастье, о котором он мечтал, не могло быть достигнуто «на земле»; его идеал любви остался недостижим. Он хотел найти удовлетворение в земном счастье, которое дала ему Анна, однако конфликт между его стремлением к недостижимому идеалу и реальным счастьем с Анной, который стал внутренней причиной напряжения в их отношениях, привел позже к их разрыву. Основная проблема заключалась в трудности или даже в невозможности для него достичь той внутренней гармонии «сердец однозвучащих», которую он, очевидно, искал после того, как его мать покинула семью.

Дружба Кандинского с Николаем Харузиным (1865–1900), который, как и Кандинский, поступил на юридический факультет Московского университета в 1885 г., тоже была осложнена

внутренними проблемами.

Николай Николаевич Харузин, его братья Михаил (1860–1888) и Алексей (1864–1932) и сестра Вера (1866–1931) принадлежали к «первому поколению старого купеческого рода, которое вступило в интеллигентскую среду и заняло в ней видное положение» [Астров 1941: 203]. Все Харузины были разносторонне одаренными людьми. Они увлекались искусством, литературой, музыкой, историей, юриспруденцией, антропологией и этнографией. Университетские профессора и студенты часто посещали «среды» у Харузиных, чей гостеприимный дом был одним из культурных центров Москвы на протяжении 1880-х и 1890-х гг.

Николай Харузин серьезно увлекся этнографией еще во время учебы в Московской гимназии. Став студентом университета, в летние месяцы 1886 и 1887 гг. он участвовал в этнографических экспедициях в Крым, на Кавказ, в Олонецкую и Архангельскую губернии. В это время он был уже активным членом этнографического отдела Императорского общества любителей естествознания, антропологии и этнографии при Московском университете. Значительная часть его работы была посвящена библиографическому разделу «Этнографического обозрения», новому периодическому журналу этнографического отдела, и подготовке этнографических материалов для публикации [Астров 1941: 201– 203; Липец, Макашина 1965: 56–69; Токарев 1966: 424–426; Харузина 1999: 5–14][13].

Николай Харузин организовал университетский этнографический кружок, в который привлек ряд студентов юридического факультета, включая Петра Богаевского, Николая и Павла Астровых, Александра Солодовникова и Василия Кандинского [Астров 1941: 200–201]. Кандинский присоединился к кружку, вероятно, в 1888 г., и в первой половине 1889 г. он начал работать с Харузиным в библиографическом отделе «Этнографического обозрения». С этого времени между ними завязались отношения. Первые письма Кандинского Харузину написаны в сдержанных тонах, но уже с июня 1890 г. интонации его писем стали дружески теплыми:

> Видишь, мне иногда совсем не верится, что ты так далеко. Мне кажется, стоит приехать в Москву, и я тебя увижу. <…> От всего сердца целую тебя, дорогой Николай Николаевич. Будь здоров, прилежен и пиши, пиши[14].

До конца 1891 г. их дружба была полна столь важным для Кандинского внутренним согласием, однако в письме от 25

ноября 1891 г. из Милана появился намек на некий диссонанс, который он пытался сгладить:

> Теперь я убежден, что ты уже давным давно получил мое письмо из Вены, посланное, кажется, числа 3–4, если только оно не пропало. Если же письмо пропало, то невозможно обидно, т[ак] к[ак] ты окончательно, наверное, утвердился в своих, право обидных подозрениях. Я, Коля, все тот же, и почему ты думаешь, что я мог измениться? Почему? Оттого, что мне хорошо? Но ведь это было бы… Я все тот же и люблю тебя по-прежнему. По-прежнему ты мне дорог, или, лучше, становишься все дороже. Я иду вперед. Услышь же это, Коля[15].

Между друзьями невольно встала Анна. Женившись на ней, Кандинский, естественно, отдалился от Харузина, но ожидал, что его друг поймет его («Я иду вперед. Услышь это, Коля»). Погрузившись в семейную жизнь, он стал рассеянным по отношению к другу, реже писал ему и редко встречался с ним; даже приглашая его к себе домой, забывал, что в то же самое время он должен был быть в другом месте. Кандинский постоянно оправдывался, сожалея о подобных случаях, но Николай был обижен, недоверчив и считал, что его друг изменился[16].

Кандинский, хотя и был, в свою очередь, обижен недоверчивостью Николая, старался объясниться с ним и забыть взаимные упреки и недоразумения, приблизившие кризис в их отношениях, и в сентябре 1893 г. он посылает своему другу исповедальное письмо:

> Мы очень запутались, Коля. Так запутались, что надо очень много труда, чтобы выяснить прошлое и настоящее наших отношений друг к другу. Словесные разговоры были бы тут пригодны, но их теперь быть не может. Постараюсь выразиться как можно яснее, т[ак] к[ак] прошлое письмо было запутанно и, кажется, не так понятно. Прежде всего скажу, что я не предлагаю и не желаю разрыва. Если он происходит, то **против моей воли**. Если мое поведение изменилось, то не потому, чтобы, что я хочу разрыва. Если бы я мог его захотеть, я д[олжен] б[ыл] бы иметь бы очень веские для него основания, к[о]т[о]рые и изложил бы тебе. Теперь терпеливо выслушай меня. <…> Мне кажется только, что все недоразумения последнего времени – только внешние проявления внутреннего разлада. Мы, по-

видимому, не понимаем друг друга и, как это ни странно, не доверяем друг другу. Почему? Потому что еще мало знаем друг друга, мало соли съели. Это одно. <…> А другое, что, м[ожет] б[ыть], самое главное (**для меня** самое главное), это то, что наша близость была отчасти лишь воображаемая. Все последнее время, даже еще раньше моего возвращения из-за границы я видел, что ты относишься ко мне не искренно. На откровенность я не могу претендовать, но именно неискренность твоя становилась мне все яснее. И чем яснее я ее видел, тем больше я замыкался от тебя. В заключение выскажу тебе мое искреннее желание. Мне очень хочется, чтобы все недоразумения развеялись, как прах, хочется, чтобы не осталось от них никакого осадка на душах. Но возможно ли это – не знаю. То ли и так ли я написал, что и как хотел? Понял ли ты меня?[17]

Утверждение Кандинского, что «недоразумения» начались во время его свадебного путешествия, позволяет считать, что скрытая причина напряжения между ними заключалась в ревности Николая.

Тяжелый период в их дружбе закончился в 1894 г.: «Так приятно мне думать, что зима в наших отношениях прошла», – писал Кандинский Харузину в марте 1894 г.[18] В письме, написанном в апреле 1894 г., Кандинский выразил надежду, что встреча обновит внутреннюю близость друзей:

> Итак мы скоро увидимся с тобою. Это мне очень приятно. Значит, мы еще посидим и побеседуем в твоем кабинете, с к[о]т[о]рым я успел сродниться душой. Давно, очень давно не говорили мы с открытыми сердцами. А между тем есть нам, есть о чем поговорить. Дай Бог, чтобы мы так тесно сплотились, чтобы черной кошке не нашлось места шмыгнуть между нами[19].

Последнее письмо Кандинского Харузину, находящееся в семейном архиве Харузиных, датировано 11 июня 1895 г. Спокойный, дружеский тон этой короткой записки, в которой Кандинский извещает Николая о дне своего прибытия в Москву из подмосковного села Васильевского, свидетельствует, что былое напряжение между ними исчезло[20].

Тем не менее есть обстоятельства, заставляющие думать, что их дружба снова находилась в состоянии кризиса в период, предшествующий преждевременной смерти Николая Харузина в 1900 г. Архив Харузиных не содержит каких-либо данных о связи

Кандинского с ними после его отъезда в 1896 г. из Москвы в Мюнхен, хотя он дважды посетил семью Харузиных – в 1903 и в 1910 гг.[21] В воспоминаниях 1913 и 1918 гг., рассказывая о своем увлечении этнографией, Кандинский ни словом не упомянул Николая Харузина, который оказал решающее влияние на его занятие этнографией. Однако он не забыл написать об их общем приятеле, вологодском этнографе Николае Иваницком, которого он не видел со времени своего путешествия в Вологодскую губернию в 1889 г. [Кандинский 1918: 27].

В свою очередь, особенности характера Харузина повлияли на сложность взаимоотношений между ним и Кандинским. Харузин был многосторонним и одаренным интеллектуалом, обладавшим глубоким аналитическим умом позитивистского ученого. Он увлекался историей, археологией, любил музыку, занимался древнерусской архитектурой, но только этнография поглощала полностью его мысли и чувства. Николай Астров, называвший Харузина своим «большим другом», писал о нем:

> Большие и широкие планы набрасывал он [для] будущего развития этнографического отдела, будущих этнографических исследований России. Он торопился работать, боясь опоздать, предчувствуя, что жить ему недолго. Какая-то тревога не оставляла его. Воспитанный, владеющий собой, он временами впадал в прострацию и бессилие. Чувство неудовлетворенности не покидало его, несмотря на большой, признанный успех в науке. <…> Ему все чаще требовалось возбуждение, которое он стал находить в вине [Астров 1941: 203].

По мнению Астрова, внутреннее «напряжение сыграло фатальную роль» в судьбе Николая Харузина и привело к его преждевременной смерти в возрасте 35 лет [Там же: 201, 201].

После 1889 г. Кандинский прекратил активные этнографические исследования, а после 1890 г. он уже не участвовал в библиографическом отделе «Этнографического обозрения». Этнография, которая составляла основное содержание внутреннего мира Харузина, была важным, но сравнительно кратковременным увлечением Кандинского. С осени 1894 г. Кандинский находился на жизненном перепутье, выбирая между политической экономией и искусством. Весной 1895 г. он принял решение стать художником. Хотя в прошлом он часто писал Харузину о своей страсти к живописи, теперь он не поделился с ним ни своими колебаниями, ни своим решением, полагая, возможно, что не будет понят своим другом. Их жизненные пути разошлись совершенно в конце 1896 г., когда

Кандинский отправился в Мюнхен учиться живописи.

Во взаимоотношениях между этими двумя сложными людьми, каждый из которых жил своей собственной интенсивной внутренней жизнью, Кандинский часто старался объяснить и оправдать себя, как если бы он чувствовал себя виновным в тех переменах в их дружбе, в которых его обвинял Харузин. Кроме того, Кандинский знал, как он выразился, об «изнуренных нервах» и болезненности Харузина[22] и, возможно, чувствовал, что не делал достаточно, чтобы поддержать своего друга. Это чувство вины могло только усилиться после смерти Харузина.

Первые глубокие переживания Кандинского, связанные с его неудачами в достижении идеальной гармонии между «сердцами однозвучащими» в отношениях с Анной и с Николаем Харузиным, помогают лучше понять скрытые личные причины его последующего длительного поиска своего идеала в искусстве. Другие источники его искусства коренились в среде его духовного и интеллектуального формирования в Московском университете.

Московский университет

В 1880-е гг. юридический факультет Московского университета, на котором изучались правовые, экономические и социальные науки, пользовался особой популярностью. Николай Астров писал, что некоторые студенты интересовались римским правом, философией права, экономическими науками; многих привлекали принцип независимости судьи и «идейная сторона адвокатской деятельности, защита угнетенных», хотя большинство поступало на юридический факультет, поскольку он давал широкое «общее образование» [Астров 1941: 191].

Кандинский был связан с университетом в течение десяти лет. С 1885 г. он был студентом, в 1893–1895 гг. готовился к профессорскому званию в области политической экономии. Вспоминая студенческие годы, он отмечал, что русская жизнь «была тогда особенно мрачна», и писал:

> В то же время в непрерывном напряжении держали мою душу и другие, чисто человеческие потрясения, так что не было у меня спокойного часа. Это было время создания общестуденческой организации, целью которой было объединение студенчества не только одного университета, но и всех русских, а в конечной цели и западноевропейских университетов. Борьба студентов с коварным и откровенным уставом 1885 года продолжалась непрерывно. «Беспорядки», насилия над старыми московскими традициями свободы, уничтожения уже созданных организаций властями, замена их новыми, подземный грохот политических движений, развитие инициативы в студенчестве непрерывно приносили новые переживания и делали душу впечатлительной, чувствительной, способной к вибрации [Кандинский 1918: 15–16].

Правление Александра III (1881–1894) было противоположностью эпохе надежд, которая началась Великими реформами, прежде всего освобождением крестьян от крепостной зависимости в 1861 г., и закончилась убийством Александра II революционерами-народниками в 1881 г. П.Н. Милюков и А.А. Кизеветтер описали эпоху Александра III как время внешнего и внутреннего «затишья»; «восьмидесятые годы представляли мрачную картину торжествующей реакции» [Милюков 1955: 117–118, 133; Кизеветтер 1929: 149–150]. Политика контрреформ

была направлена на уничтожение конституционных идей 1860-х гг. Бюрократия старалась подавить гражданскую общественную инициативу. Университетский устав 1884 г., сменивший либеральный устав 1863 г., соответствовал новому политическому курсу [Кизеветтер 1929: 125–134].

Характерный тип аполитичного интеллигента отразил «затишье» в политической борьбе. Хотя Кизеветтер вспоминал «университетские истории» – студенческие беспорядки, направленные против правительственного консерватизма, он не придавал серьезного значения студенческому протесту, утверждая, что типичный студент 1880-х гг. утратил «революционный пыл» и веру в «революционные методы политической борьбы» [Там же: 38–246].

В отличие от Милюкова и Кизеветтера, Кандинский воспринял период «затишья» как время «постоянного напряжения», однако в воспоминаниях не говорил ни об одном конкретном событии, заставившем его пережить «чисто человеческие потрясения». Подобным событием могло бы стать исключение из университета его товарища по политическим причинам [Шумихин 1983: 340]. Сам Кандинский не участвовал в студенческих беспорядках и считал удачей то, что «политика не захватила» его всецело [Кандинский 1918: 16, 53; Турчин 1993: 198]. С другой стороны, по его словам, «развитие инициативы в студенчестве» было одним из факторов, которые делали «душу впечатлительной, чувствительной, способной к вибрации». Он объяснял:

> Инициатива или самостоятельность одна из ценных сторон (к сожалению слишком мало культивируемая) жизни втиснутой в твердые формы. Всякий (личный или корпоративный) поступок богат последствиями, так как он потрясает крепость жизненных форм – безотносительно приносит ли он «практические результаты» или нет. Он творит атмосферу критики привычных явлений, своей тупой привычностью все больше делающих душу негибкой и неподвижной [Кандинский 1918: 16; Kandinsky 1982: 361–362].

В 1880-е гг. мысль о продвижении России к парламентскому правлению посредством либеральных реформ и постепенного просвещения народа была широко распространена среди русской демократической интеллигенции. Многие либеральные профессора Московского университета пропагандировали принципы права, моральности и справедливости в общественной жизни, вырабатывая у студентов убеждения против «насилия и

произвола» [Астров 1941: 205; Кизеветтер 1929: 169–171, 286–287, 292–293; Милюков 1955: 155–159].

Одним их таких преподавателей был профессор политической экономии и статистики А.И. Чупров, под руководством которого Кандинский готовил диссертацию. Чупров был истинным гуманистом, либеральным народником и одной из самых популярных фигур в университете и вообще в Москве. Он был личностью, в которой, по словам Астрова, «наука, человечность и служение людям так гармонически сочетались» [Астров 1941: 195–196; ср. Кизеветтер 1929: 234–237; Турчин 1993: 203–209]. Кандинский писал, что Чупров «и как профессор, и как человек» был его «одним из самых светлых и дорогих» воспоминаний «среди многого, многого тяжелого и ужасного», что было в его студенческие годы. В его глазах Чупров «был учителем и остался учителем не только науки, но, что важнее, и жизни для многих, многих людей»[23].

Кизеветтер вспоминал, что в начале 1890-х гг. многие студенты верили в созидательную работу для общественного блага. Они выражали свой протест против чиновников и политики контрреформ, работая в легальных организациях, созданных гражданской общественной инициативой и объединявших тех, кто старался содействовать «общественной пользе» [Кизеветтер 1929: 293]. Одной из форм проявления общественной инициативы стало участие университетских профессоров, доцентов, магистрантов и ассистентов в добровольных обществах, созданных для распространения научных знаний среди широких кругов населения; по свидетельству Кизеветтера, эта деятельность развилась в общественное движение. Кизеветтер, принявший особенно деятельное участие в организованной в Москве Комиссии по организации домашнего чтения, писал, что такое «живое и важное общественное дело» «раздвигало жизненный горизонт молодых кабинетных ученых и оживляло их внутренний душевный мир», а также скрепляло их в «дружное сообщество» [Там же: 286–287, 292–293].

Эта атмосфера развития гражданской инициативы и легальной общественной деятельности тех лет не могла не оказать влияния на Кандинского. Он также участвовал в добровольных организациях, в частности, в Общении магистрантов – объединении молодых ученых из различных университетов и в Юридическом обществе Московского университета, названном Кизеветтером «школой гражданского воспитания» [Там же: 26; Турчин 1993: 200; Kandinsky 1982: 30]. Это повлияло на его отношение к инициативе как к

необходимому условию обновления и свободного развития общественной жизни. Более того, в воспоминаниях он связал свои рассуждения об инициативе с идеей свободы и гибкости форм художественных организаций:

> Специально художественные корпорации должны были бы снабжаться возможно гибкими, непрочными формами, более склонными поддаваться новым потребностям, чем руководствоваться «прецедентами». <…> Всякая организация должна пониматься только как переход к большей свободе [Кандинский 1918: 16].

Занятия Кандинского социальными науками соединяли его представления об общественных обязанностях с тягой к теоретическому мышлению:

> К моему счастью политика не захватывала меня всецело. Другие и различные занятия давали мне случай упражнять необходимую способность углубления в ту тонко-материальную сферу, которая зовется сферой «отвлеченного». Кроме выбранной мною специальности (политической экономии, где я работал под руководством высоко одаренного ученого и одного из редчайших людей, каких я встречал в жизни, проф. А.И. Чупрова) меня то последовательно, а то и одновременно захватывало: римское право <…>, уголовное право (задевшее меня особенно, и может быть слишком исключительно, в то время новой теорией Ломброзо), история русского права и обычное право <…>, соприкасающаяся с этой наукой этнография [Там же: 16–17].

Чупров настаивал на важности абстрактного мышления для современной экономической науке и верил, что дедуктивный анализ сложных жизненных явлений раскрывает общие экономические «абстрактные законы». Эти законы не абсолютны, поскольку они изменяются в соответствии с действительностью, содержащей многочисленные внешние и внутренние изменяющиеся факторы, «эмпирические законы» которых изучаются позитивистским исследованием данных [Чупров 1909: 17–20; 1891: 12–42]. Такой подход формировал понимание Кандинским мира как сложного целого, состоящего из взаимосвязанных элементов.

В 1893 г. Кандинский написал две работы: «Минимум заработной платы и папская энциклика Rerum Novarum

Себастьяна Никотра» и «Изложение теорий рабочего фонда и так называемого железного закона», посвященные рабочему вопросу. Эта проблема была и темой его незаконченной диссертации «К вопросу о законности заработка рабочих». По его мнению, «есть нечто высшее и неизменное, что определяет заработную плату, – это “Закон естественной справедливости”, по которому заработная плата должна давать <…> рабочему возможность существовать» (цит. по: [Турчин 1993: 196–197]). Он ориентировался на положения справедливости, разработанные в социально-этических концепциях политической экономии, которые, как учил Чупров, соединяли рабочую проблему с моральным прогрессом, ведущим к гармоничному союзу классов [Чупров 1907: 221–222].

В римском праве, теоретическом источнике западноевропейских юридических норм, судебные решения определялись жесткими формулами или «конструкциями», основанными на прецедентах, а не на личности и персональных мотивах обвиняемого[24]. Кандинский отмечал, что римское право привлекало его «тонкой своей сознательной, шлифованной конструкцией», но не удовлетворяло его «славянскую душу своей слишком схематически холодной, слишком разумной и негибкой логикой» [Кандинский 1918: 17].

Недолго Кандинский был увлечен и теорией Чезаре Ломброзо (Cesare Lombroso), который изучал не преступление, а преступника и разработал типологию преступников с врожденными патологическими дефектами [Вульферт 1887][25]. Напротив, русское обычное право современной Кандинскому крестьянской общины, основанное на обычаях, а не на формальных законах, вызывало в нем, как он писал, «чувства удивления и любви, как противоположение римскому праву, как свободное и счастливое разрешение сущности применения закона» [Кандинский 1918: 17].

В своей статье 1889 г. «О наказаниях по решениям волостных судов Московской губернии» Кандинский отмечал, что битье розгами – основной вид наказания в крестьянских судах – было негуманной мерой, обусловленной бедностью крестьян, которые предпочитали розги денежным штрафам. Вместе с тем количество ударов за одно и то же преступление не было регламентированным, но определялось, по наблюдению Кандинского, гуманным моральным принципом «глядя по человеку», то есть по индивидуальному характеру обвиняемого и его прежней жизни [Кандинский 1889с: 35–36, 48–49][26].

В «Ретроспекциях» Кандинский рассматривает крестьянское право как «крайне свободную и гибкую форму, определяемую не

внешним, но исключительно внутренним» принципом [Kandinsky 1982: 362]. В «Ступенях» он поясняет, что принцип «глядя по человеку» «кладет в основу приговора не *внешнюю* наличность действия, а качество *внутреннего* его источника – души подсудимого», и добавляет: «Какая близость основе искусства!» [Кандинский 1918: 17].

В русском крестьянском праве Кандинский обнаружил внимание ко внутренним и этическим проблемам, которое удовлетворило его «славянскую душу». Его сосредоточенность на моральных вопросах может быть понята не только в общем контексте, но и с психологической точки зрения, как результат его внутреннего стремления решить личную неразрешимую этическую проблему разрушенной матерью семьи.

С другой стороны, интерес Кандинского к русскому крестьянскому праву, а также к народным обычаям, традициям и преданиям, изучаемым историей русского права и этнографией, отвечали его желанию «открыть тайники души народной» [Там же].

В университетском курсе истории русского права изучались зарождение и эволюция правовых норм в Древней Руси в связи с историческим развитием ее социальных институтов, рода и общины. Проблема связи древнерусских общинных форм жизни с крестьянской общиной XIX в. стала особенно актуальной после освобождения крестьян в 1861 г. Россия, преимущественно крестьянская страна, в конце XIX в. стояла перед выбором между западноевропейским индивидуализмом и русской традицией общинной жизни [Лаптин 1971: 119].

По мнению П.Н. Мрочек-Дроздовского, преподававшего историю русского права в Московском университете, когда там учился Кандинский, первичным источником права было «внутреннее согласие» племени, выраженное в «неписаных законах», сумма которых составляла обычное народное право. Например, обычай кровной мести и свадебные обычаи языческих славянских племен, включавшие игрища и похищение невесты у воды (реки, пруда или источника), рассматривались им как обычаи, имевшие правовую основу. Обычное право стало основой русских государственных юридических кодексов, которые изменялись по мере формирования и развития государственных учреждений и общинных форм жизни до XVII в. [Мрочек-Дроздовский 1892: 181–188].

Идея, что обычное право было результатом творческой активности скорее народа, нежели сильных личностей, создающих правила и заставляющих народ следовать им, была разработана В.О. Ключевским, выдающимся историком, чьи

лекции по русской истории посещались студентами всех факультетов Московского университета. По Ключевскому, правовой обычай был начальной и естественной формой права, созданной правовым сознанием народа, которое складывалось на протяжении длительного исторического процесса [Ключевский 1956–1959(1): 213–214][27].

Связь между современным крестьянским правом и древними правовыми общинными обычаями рассматривалась в XIX в. с двух принципиально противоположных позиций. Западники настаивали на том, что современная им крестьянская община была искусственным продуктом государственной фискальной политики и что даже в Древней Руси общинные принципы были насильственно сформированы государством. Для славянофилов община была традиционным типом национальной социально-религиозной жизни, гармоничным союзом людей, основанным на христианской любви. Народники находили в общинных отношениях традиционный идеал народной справедливости [Лаптин 1971: 120–131, 140–143].

Научное исследование крестьянской общины было предпринято в 1880-е гг. профессором М.М. Ковалевским, известным позитивистским историком, социологом и этнографом, преподававшим государственное право и сравнительную историю права в Московском университете с 1878 по 1887 г. В 1899 г. Кандинский писал Чупрову: «память о его [Ковалевского] лекциях, работах и личности жива и прекрасна как во мне, так и близких мне товарищах по университету»[28]. Ковалевский обосновал идею внутренней необходимости эволюции от рода к семье и затем к крестьянской общине и утверждал, что принципы обычного права сохранялись на всех стадиях этой эволюции [Ковалевский 1886: 3–42, 88–89].

Кандинскому была близка мысль, что обычное право являлось результатом исторической творческой активности народа. Принцип «глядя по человеку», утверждал Кандинский, был положен «русским народом в основу квалификации преступных деяний» и реализовывался волостными судами крестьянских общин [Кандинский 1918: 17; Kandinsky 1982: 362]. В результате изучения приговоров волостных судов он пришел к выводу, что крестьяне считали преступление «личной обидой» – понятие, характеризующее, по его мнению, древнее обычное право [Кандинский 1889c: 34].

В отличие от славянофилов и народников Кандинский не идеализировал крестьянскую общину. Он критиковал негуманные наказания розгами и общинные правовые обычаи, такие как «грех пополам» (поделенная ответственность), «взаимная обида» и

особенно «примирение» – архаичные принципы, по его мнению, обусловленные пониманием преступления как «личной обиды» и страхом обвиняющего перед местью обвиняемого. Кандинский подчеркивал, что эти обычаи разлагали моральные и юридические нормы, ставя судебное решение в зависимость от воли и настроения истца и перенося акцент с моральной ответственности на материальную выгоду, как, например, в делах об оскорблениях, которые часто заканчивались выплатой истцу рубля или получением им от обвиняемого водки [Там же: 44–48]. Вместе с тем восхищение Кандинского принципом «глядя по человеку», противостоящим этим обычаям, свидетельствует о его глубокой вере в творческую силу народа, способного создать подлинно этические правовые нормы.

Изучение крестьянского обычного права было частью этнографических исследований народных традиций, обычаев, преданий и верований, к которым русская демократическая интеллигенция обратилась во второй половине XIX в. А.Н. Пыпин в своей «Истории русской этнографии» утверждал, что исторической целью общества является улучшение жизни народа, помощь в развитии его «материальных и моральных сил» и осуществление народных «социальных и политических идеалов». Поэтому этнографическое изучение характера и жизни народа является моральной обязанностью всех образованных людей и путем, ведущим к национальному самоопределению [Пыпин 1890–1892(1): 2–4, 15].

С 1880-х гг. особенно важную роль в интенсивном развитии позитивистского подхода к этнографическим вопросам стало играть Общество любителей естествознания, антропологии и этнографии, основанное при Московском университете в 1863 г. Позитивистские аналитические методы предлагали рассмотрение данных о современной жизни народов в широкой научной перспективе, соединяющей этнографию с антропологией, историей, фольклором, археологией, юриспруденцией и филологией [Липец, Макашина 1965: 39–60; Пыпин 1890–1892(2): 317–320; Токарев 1966: 296, 419–421]. В 1889 г. в первом номере «Этнографического обозрения» вышла программная статья «О задачах русской этнографии», написанная Д.Н. Анучиным, выдающимся ученым – этнографом, антропологом, географом и археологом, президентом Общества с 1890 г. Анучин подчеркивал важность этнографии для истории культуры, социологии, изучения народной психологии, а также для сохранения исчезающих народных традиций. По его мнению, этнографические исследования помогают понять «мировоззрения, стремления и нужды» народа, его «духовный мир» [Анучин 1889].

Эта мысль была близка Кандинскому, верившему, что этнография откроет ему «тайники души народной» [Кандинский 1918: 16–17].

Анучин считал необходимым для понимания происхождения религиозных верований изучение современных народных обрядов и поверий, сохраняющих пережитки языческих представлений о духах, колдунах и загробной жизни, присущих древним религиозным формам анимизма, фетишизма и шаманизма. Исследователь опирался на позитивистские теории культурных пережитков Эдварда Тайлора (Edward Tylor) и Герберта Спенсера (Herbert Spencer), согласно которым архаические верования и обычаи благодаря привычке наследовались современным обществом [Анучин 1889: 33; Tylor 1871(1): 71, 424; Спенсер 1876: 441].

Эти взгляды определили направление этнографических исследований Николая Харузина и ученых его круга. В своей первой работе «Из материалов, собранных среди крестьян Пудожского уезда Олонецкой губернии» [Харузин 1889a] Харузин обращается к современным ему религиозным обычаям севернорусских крестьян. В статье «О нойдах у древних и современных лопарей» [Харузин 1889b] и книге «Русские лопари» [Харузин 1890] выявляются связи между древними финскими шаманами и современными нойдами (колдунами) лопарей[29] – финноязычного народа северной России.

Научная ориентация этнографического отдела Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии повлияла на интерес Кандинского к пережиткам древних языческих религий в современных народных верованиях, тогда как Харузин стимулировал его интерес к верованиям финно-язычных зырян и пермяков. В 1888 г. Кандинский подготовил реферат «Верования пермяков и зырян»[30], и этнографический отдел запланировал на лето 1889 г. его экспедицию в Вологодскую губернию, в восточных областях которой жили зыряне.

Глава вторая
Вологда

На обороте: В. Кандинский. Молящиеся крестьяне. Фрагмент

На карте, размещенной в записной книжке, которая служила ему дорожным дневником[31], Кандинский очертил границы Вологодской губернии, охватывавшей обширную территорию и на северо-востоке достигавшую отрогов Урала (*ил. 1*). Он отметил также маршрут своего путешествия через юго-западные русские районы губернии к северо-восточным зырянским областям с реками Вычегдой и Сысолой, находящимися вдали от Урала (*ил. 2*)[32].

Маршрут Кандинского определялся двумя официальными целями его экспедиции:

Моя задача была двоякого рода: изучение у русского населения обычного уголовного права (изыскание в области примитивного права) и собирание остатков языческой религии у медленно вымирающих зырян, живущих преимущественно охотой и рыбной ловлей [Кандинский 1918: 21–22].

Личные цели поездки Кандинского позволяет выявить исследование его дорожного дневника, его статьи «Из материалов по этнографии сысольских и вычегодских зырян. Национальные божества (по современным верованиям)», написанной после путешествия и опубликованной в конце 1889 г. в «Этнографическом обозрении» [Кандинский 1889b], и некоторых других источников.

Путешествие

В дневнике на странице, датированной 28 мая 1889 г., Кандинский записал, что он выехал из Ахтырки в Вологодскую губернию (Дневник Кандинского, далее – ДК, с. 180)[33]. На следующий день он прибыл в Вологду из Москвы по железной дороге. Вологда, губернская столица, располагалась по обоим берегам одноименной реки, в юго-западной части губернии. Тихая жизнь провинциального севернорусского города, впервые увиденная Кандинским после шумной Москвы, произвела на него следующее впечатление: «Маленький, чистенький, но идеально скучный городок» (Там же, с. 181).

1 июня Кандинский выехал из Вологды по почтовому тракту и прибыл в уездный город Кадников на берегу речки Содимы, притоке большой реки Сухоны (Там же, с. 184). В конце XV в. здесь из сторожевого поста, установленного для защиты торговых путей, возникла деревня Кадниковская. В конце XVIII в. она получила статус уездного города и была переименована в Кадников, оставаясь на протяжении XIX в. небольшим поселением с деревянными домами, двумя церквями, торговыми лавками и одной больницей [Данилов 1823: 221–223]. Кандинский описал Кадников в своем дневнике: «Кадников – маленький городок, сплошь деревянный, каменных домов 2–3; улицы не мощеные, тротуары дерев[янные]» (ДК, с. 185).

3 июня Кандинский отправился в двухнедельную поездку по Кадниковскому уезду, населенному русскими (ДК, с. 186, см. также: [Шокальский 1892: 63])[34]. Он ехал на лошадях почтовыми дорогами, останавливаясь на придорожных станциях, заезжая в деревни, расположенные по берегам северных рек, и расспрашивая крестьян «о судах» для сбора материалов по обычному праву (ДК, с. 186, 35). Его впечатления от провинциальной России были противоречивы. Почтовые станции напоминали ему колоритные гоголевские описания провинциальной жизни: «Все эти почтовые станции так и дышат Гоголем» (Там же, с. 184). В одной из деревень он увидел «народ веселый и открытый», но в то же время он узнал Россию бедную и несчастную: «Все дико и бесконечно бедно. Везде бедно, бедно. Только и жалоб, только и слов» (Там же, с. 188).

В этой поездке Кандинский встретил местных чиновников, докторов, учителей, священников и среди них представителей интеллигенции, вдохновленных либеральными идеями 1860-х гг. и сохранявших свои идеалы, работая в далекой провинции. Так, в уездном городе Кадникове Кандинский познакомился с поэтом и

писателем Николаем Александровичем Иваницким (1847–1899). Иваницкий учился в Петербургском военно-юридическом училище, был близок с Д.И. Писаревым и Марко Вовчок и за участие в студенческих волнениях был выслан в 1868 г. на родину в Вологодскую губернию. Здесь он увлекся ботаникой, этнографией и собиранием русского фольклора[35].

В дневнике Кандинский назвал Иваницкого «семинаристом в лучшем типе», который занимается естественными науками и этнографией, и отметил, что Иваницкий «был на Печоре в [18]81 году (когда уже были почти ссыльные раскольники)» (ДК, с. 185). Посетив Иваницкого в другой раз, Кандинский записал: «Он [Иваницкий] читал мне свой дневник с Печоры» (Там же, с. 193). Печорские записки Иваницкого «Вологодская Печора (Из путевых записок)», частично опубликованные в 1886 г. в «Вологодских губернских ведомостях», содержат живые описания быта русских староверов, предки которых бежали на север от реформ Петра Великого, зырян-христиан и пришедших с Урала остяков (ханты) – идолопоклонников, приносивших в жертву своим богам животных [Иваницкий 1886: 8–9] (см. также: ДК, с. 185, 188, 190, 401).

В «Ступенях» Кандинский вспоминал Иваницкого как «благородного отшельника города Кадникова» и автора «серьезных этнографических изысканий» [Кандинский 1918: 27]. Иваницкий был близко знаком и с Николаем Харузиным; в письмах к нему, написанных после 1889 г., он постоянно дружески вспоминал Кандинского[36]. Фундаментальная монография Иваницкого «Материалы по этнографии Вологодской губернии», содержащая подробные сведения об обычаях, верованиях и фольклоре русских крестьян, была опубликована Харузиным в 1890 г. [Иваницкий 1890]. В своей рецензии на эту книгу [Кандинский 1890а] Кандинский подчеркивал достоверность фактов, собранных в обширном исследовании Иваницкого.

Во время путешествия по Кадниковскому уезду Кандинский посетил также Александра Евграфовича Мерцалова (1847–1906), известного вологодского историка, называвшего себя «человеком 60-х годов», который дожил до «угрюмого затишья» и страдал от мыслей о «несчастной родине» [Андреевский 1923: 55–56]. Кандинский писал в дневнике: «У А.Е. встретил прегостеприимнейший прием, узнал много интересного. Дай Бог побольше таких. Подарил мне свою книгу» (ДК, с. 187, см. также с. 36, 401)[37]. Книга Мерцалова «Вологодская старина. Материалы для истории Северной России», вышедшая в 1889 г., содержала результаты серьезного исследования истории

Вологодского края. Особый интерес Кандинского к истории и этнографии русских областей Вологодской губернии подтверждается также библиографической ссылкой в его дневнике на серию статей «Историко-статистические заметки о разных частях Кадниковского уезда», опубликованных местным историком и этнографом Евгением Кичиным в «Вологодских губернских ведомостях» в 1866 и 1867 гг. (Там же, с. 35).

Провинциальные интеллигенты надолго запомнились Кандинскому, и спустя много лет он писал:

> Во время этой поездки мне не раз случалось встречать одиноких и действительно самоотверженных делателей будущей России, счастливой уже и этой стороной в пестрой ее сложности [Кандинский 1918: 22].

10 июня Кандинский вернулся в Кадников, завершив поездку по русским деревням Кадниковского уезда и начав планировать маршрут своего путешествия на северо-восток, где жили зыряне. Он намеревался ехать почтовыми дорогами вдоль реки Сухоны к русским городам Тотьме и Великому Устюгу, оттуда к русскому городу Лальску в междуречье Сухоны и Вычегды и затем по земскому тракту к главному зырянскому городу Усть-Сысольску, стоящему на левом берегу Сысолы, у ее впадения в Вычегду. Далее он планировал поездку по Верхней Вычегде к монастырю «зырянской св. Ульяны»[38], а затем к «центру зырянского края», большой зырянской деревне Усть-Кулом (ДК, с. 43).

Этот маршрут показывает, что целью путешествия Кандинского были именно зырянские районы с центрами в Усть-Сысольске и Усть-Куломе. В своей статье он подчеркивал необходимость изучения каждой этнической группы зырян:

> Всякий, кому доводилось познакомиться с литературой о зырянах, естественно, должен был поразиться многими неточностями и зачастую непримиримыми противоречиями. Источником этих недостатков является то, что некоторые исследователи, не определяя точно описываемой местности, говорят о зырянах вообще. Между тем такие обобщения немыслимы ввиду ясно выраженного различия между всеми частями зырянского народа. Существующие названия: «сысольские», «вычегодские», «печорские», «удорские» зыряне определяют не только местность, но и различие быта, верований, обычаев. Поэтому я особенно резко подчеркиваю, что, говоря в данном очерке о зырянах, я буду иметь в виду исключительно *сысольских*

> и *вычегодских* зырян, живущих по всей Сысоле и Вычегде, т. е. занимающих всю юго-западную часть Усть-Сысольского уезда Вологодской губернии [Кандинский 1889b: 102–103].

11 июня 1889 г. Кандинский отправился из Кадникова к сухонской пристани и, пересев на пароход, поплыл вниз по Сухоне к Тотьме, находящейся на левом берегу этой реки. В Тотьме он остановился на день и 13 июня продолжил путь по Сухоне, прибыв в Великий Устюг – важный торговый центр близ навигационных рек Сухоны и Северной Двины. Здесь он изменил свой первоначальный план и вместо того, чтобы ехать по земскому тракту в Лальск, 14 июня отправился почтовой дорогой вдоль Сухоны через села Устюгского уезда к месту слияния Сухоны с Северной Двиной. Холодной ночью он переправился через Северную Двину, прибыв 15 июня в Сольвычегодск, находящийся на правом берегу Вычегды. Весь следующий день он ехал на почтовых лошадях вдоль Вычегды, через Сольвычегодский и Яренский уезды, прибыв ранним утром 17 июня в Яренск, находящийся у слияния Яренги с Вычегдой:

> В 4 ч. приехал в Яренск. <…> Весь день и ночь холод. <…> Церквей нет; в самом Яренске всего 4. Избы низкие под одной крышей с двором. Я[ренск] тоже дерев[янное] село (ДК, с. 194–200).

По Яренскому уезду проходила русско-зырянская этническая граница. Тотемский, Устюгский и Сольвычегодский уезды были населены русскими. В западной части Яренского уезда до самого Яренска жили русские и обрусевшие зыряне, и только за Яренском, к востоку от него, начинались зырянские поселения [Шокальский 1852: 63; 1904; Попов 1874: 5; Иваницкий 1890: 7]. Здесь Кандинский также встретил русских – земских учителей, врачей, священников, чиновников, которые помогали ему в сборе сведений о зырянах. Кроме того, он расспрашивал зырян, знавших русский язык.

На странице дневника, датированной 18 июня, Кандинский записал:

> В 12 часов ночи я выехал «в Зыряне». «Мэ коми!» «Коми» – зырянин; морт – человек, войтыр – люди. Коми-войтыр – зыряне. – Запуганы чиновниками до невероятности. – Кругом русской речи не услышишь. – Но легко поддаются ласковому обращению (ДК, с. 201).

Он выехал из Яренска в ночь с 17 на 18 июня и вечером 18 июня достиг Усть-Сысольска, единственного уездного города вологодских зырян:

> Приехав в У[сть]-С[ысольск], пошел к Туру. Вечером был в зем[ской] больнице. <…> Отправил телеграмму, ходил по домам, был у исправника. Затем, побывав у Тура <…>, пошел к Аф. Як. [Афанасию Яковлевичу?], где и просидел за расспросами и чаем весь вечер до 2 ч. Срисовывал всякие штуки. <…> Песня найдена! (Там же, с. 201–202).

20 июня Кандинский поехал в большое зырянское поселение Усть-Кулом (Усть-Куломское) на Вычегде, близ речки Куломки. В дневнике он упоминает своего зырянского проводника и переводчика. Вместе они ехали по почтовой дороге вдоль извилистых берегов Вычегды через редкие зырянские села. Они ехали почти без остановок. В противоположность своему первоначальному намерению, Кандинский не посетил монастырь «зырянской святой Ульяны», расположенный между Усть-Сысольском и Усть-Куломом. Утром 21 июня он прибыл в Усть-Кулом:

> В 10 ч. утра приехал в У[сть]-Кулом. Встретил судебного пристава, которого и подверг допросу. <…> Говорил с писарем В[олостного] Пр[авления], хозяевами (с ними даже подружился). Ходил в Керки. <…> Зыряне бегают меня смотреть (Там же, с. 204)[39].

Здесь Кандинский снова изменил задуманный маршрут и отправился со своим проводником в удаленные районы Верхней Вычегды. Утром 22 июня они поскакали верхом в Керчем (Керчомъя), одно из последних больших зырянских селений в этой области, и к вечеру вернулись в Усть-Кулом:

> Ездил 45 в[ерст] верхом. <…> Найдена еще песня, но … без конца. Зыряне – премилый народ. Все на них клевещут. <…> Оказывается, что мы проездили 70 верст! До Керчеми-то 35! Выехали в 7 ч. утра, в 11 были там, а в 3 ч. назад [в Усть-Кулом]. Конец песни найден, но не м[ожет] б[ыть] пропет до конца, т[ак] к[ак] певец заболел. Нашел загадки. Найдена еще песня о вдове и ее дочери. Здесь бы пожить, т[ак] кое-что нашлось бы. Я положительно влюблен в зырян (Там же, с. 205).

В ночь с 22 на 23 июня Кандинский выехал в обратный путь из Усть-Кулома в Усть-Сысольск «при трогат[ельной] картине прощания с зырянами» (Там же). На этот раз он ехал с остановками на придорожных станциях, посетив со своим проводником три глухих зырянских селения:

> Останавливался на 3-х станциях. Ездил в Богородск верхом, в Шой-яг на лодке, в Подъельск маленький на двухколесной таратайке, причем зыр[янин] сидел верхом и ни за что не хотел склониться на мою просьбу сесть со мной. – В Шой-яге совершенные дикари. Нигде ничего нового. <…> На меня смотрели как на нечто чудесное и никогда невиданное. Посмелее трогали очки, а робкие чудаки тыкали пальцами и быстро тараторили, обращаясь ко мне. Самовар просил знаками, иные не понимали. Не оказалось (Там же, с. 206)[40].

Тон записей Кандинского, в которых он отмечал свои первые впечатления о зырянах, говорит о его восприятии зырян как «другого» народа, чуждого ему по языку и культурному развитию. Кандинский, в свою очередь, также вызывал любопытство зырян, видевших в нем чужака. С другой стороны, для Кандинского зырянская культура была предметом исследования, и он воодушевлялся каждый раз, когда находил в ней нечто, по его мнению, интересное.

24 июня Кандинский вернулся в Усть-Сысольск. На следующее утро он отправился в обратный путь, в Москву:

> Завтракали в керке, и в 21/2 часа я двинулся в путь. Nach Hause! Пора, пора! Неужели же я еду в Москву и конец моим скитаниям? Не могу себе представить. Ехал с быстротой поезда Яросл[авской] ж[елезной] дороги. Часов в 10 пили с коми чай и рассуждали о старых временах (Там же, с. 208).

Он ехал теперь по короткой дороге, по земскому тракту, прибыв 27 июня в русский городок Лальск, поразивший его «красотой зданий», и вечером того же дня он был уже в Великом Устюге (Там же, с. 208–210). Последнюю дневниковую запись он сделал на странице, датированной 3 июля: «Приехал в Ахтырку. Finish» (Там же, с. 216).

Вологодское путешествие стало для Кандинского источником многих идей и переживаний, связанных с Русским Севером, его природой, историей, древней христианской культурой, крестьянским искусством, фольклором, народными обычаями и

верованиями.

Северная природа

Описания Вологодской губернии второй половины XIX в. отмечают различие между ландшафтом и природными условиями ее юго-западных и северо-восточных областей. Юго-западные Вологодский и Кадниковский уезды занимали меньшую, равнинную часть губернии, некогда покрытую дикими сосновыми, еловыми и березовыми лесами. На протяжении веков леса вырубались для строительства поселений, развития земледелия и прокладки дорог. К концу XIX в. это была культурная область с обработанными землями и множеством селений вдоль Вологды, Кубены, Сухоны и других рек, текущих здесь медленно между низких берегов [Иваницкий 1890: 2–3, 5; Данилов 1923: 229].

К северо-востоку, в Тотемском и Устюгском уездах, пространство обработанной земли постепенно уменьшалось, ограниченное густыми лесами и рощами, покрывавшими холмы. Реки здесь убыстряют свое течение, и их берега становятся выше. Характерный пейзаж этих мест обрисован Николаем Иваницким в «Записках одинокого человека» 1886–1887 гг., где он описал Тотьму, которую Кандинский посетил в июне 1889 г.:

> Город расположен на левом, высоком, изрытом ручьями, берегу Сухоны; у западной окраины города речка Песья деньга образовала широкую и глубокую долину. <…> Вологодский почтовый тракт спускается в эту долину и снова поднимается в гору <…>. На мысу, образуемом слиянием Песьей деньги и Ковды, в одной версте от города, расположен известный монастырь Феодосия Тотемского со своей громадной колокольней. <…> Вокруг города прекрасные леса и рощи <…>. За рекой, почти насупротив собора, среди сосновых рощ, старинная кладбищенская церковь. <…> Семь верст выше города по Сухоне три острова, среди которых один, Дедов, с сосновой рощей и старой церковью – когда-то тоже монастырь. <…> Главная краса Тотьмы, бесспорно – Сухона. Это роскошная река <…>. Дно ее каменисто-песчаное и вода чиста и прозрачна, как кристалл [Иваницкий 1923: 35–37].

Северо-восточные Сольвычегодский, Яренский и Усть-Сысольский уезды составляли огромную холмистую лесную страну с болотистыми низинами и множеством быстрых речек в

бассейне Вычегды. Дикие, непроходимые леса покрывали бассейн Верхней Вычегды, текущей между высокими берегами. В этом «лесном море» вдали от дорог были разбросаны редкие зырянские поселения, добраться до которых можно было только верхом на лошади или волоком на санях. Сочетания темно-зеленых тонов сосен и елей и синих тонов рек господствовали здесь, иногда разбиваясь пестрыми, многокрасочными полянами лесных цветов [Иваницкий 1890: 1–3; Попов 1874: 34, 77].

В своем дневнике Кандинский не сделал ни одной записи о северной природе, фиксируя лишь названия мест, через которые он проезжал. Напротив, описывая свое путешествие через много лет, он передает общее впечатление от своего пути:

> Охваченный чувством, что еду на какую-то другую планету, проехал я сначала по железной дороге до Вологды, потом несколько дней по спокойной, самоуглубленной Сухоне на пароходе до Устьсысольска, дальнейший же путь пришлось совершить в тарантасе через бесконечные леса, между пестрых холмов, через болота, пески и отшибающим внутренности с непривычки «волоком». То, что я ехал совсем один, давало мне неизмеримую возможность беспрепятственно углубляться в окружающее и в самого себя [Кандинский 1918: 27] (ср. ДК, с. 27).

Кандинский ошибся, говоря, что проплыл по Сухоне до Усть-Сысольска, расположенного в действительности в устье Сысолы и Вычегды, далеко от Сухоны, и упустил многие детали путешествия, включая то, что он ехал через леса Верхней Вычегды не один, а с зырянским проводником. Внешняя достоверность событий была менее важна для него, чем правдивость запомненного переживания, состояния погружения «в окружающее и в самого себя».

Из истории Вологодского края

Путешествие в Вологодскую губернию позволило Кандинскому соприкоснуться с историческими следами русской колонизации северных территорий, населенных финноязычными народами. Во второй половине XIX в. вопросы, связанные с ходом, характером и результатами тысячелетней колонизации, а также с взаимовлиянием русского и других народов, – вопросы, имеющие прямое отношение к реальным проблемам России с ее сложной этнокультурной ситуацией, привлекали внимание ведущих русских историков – С.М. Соловьева, Н.И. Костомарова и В.О. Ключевского. Эти вопросы вошли также в круг интересов многих этнографов, занимавшихся исследованиями Русского Севера, в том числе Н.Н. Харузина, Н.А. Иваницкого и К.А. Попова, на монографию которого «Зыряне и зырянский край» [Попов 1974] Кандинский ссылался в своей статье о зырянах [Кандинский 1889b: 106, 108].

Согласно Попову и Ключевскому, русские в древности называли вычегодских финнов, как и другие финские племена Русского Севера, ироническим именем *чудь*, родственным словам *чудить* ‘вести себя странно, непонятно’, *чудак*, *чудно*, *чудной* [Попов 1974: 1, 3, 22; Ключевский 1956–1959(1): 295; Савельева 1971: 5–13]. Этноним *зыряне* также имеет русское происхождение, но его смысл точно неизвестен. В различных русских говорах *зырить* означает ‘смотреть’ (ср. *зреть*), ‘глядеть зорко, высматривать, обладать острым зрением’ (ср. прил. *зыркой*), а также ‘кричать, сердиться’ (ср. *зыркать*). По мнению Попова, *зыряне* было насмешливым прозвищем, которое вологодские русские произвели от слов *вызрить* ‘выпивать, пьянствовать’ и *зыря* ‘пьяница’ [Попов 1874: 1]. Сами зыряне именовали себя *коми* [Там же: 22].

Кандинский писал, что он встретил среди зырян одного «грамотного», то есть знавшего русский язык, старика, по словам которого, сами зыряне «всегда назывались *коми* <…>, но русские, не понимавшие их языка, назвали их чудью от ‘чудной’ – непонятный» [Кандинский 1889b: 193–104; 1889a: 201; см. также: Попов 1874: 1–14; Лашук 1972: 9–10].

Иронические этнические имена, данные русскими вычегодским финнам, указывают на конфликт между завоевателями и туземным населением. Однако многие русские ученые XIX в. обращали внимание на то, что древнерусские летописи и народные русские легенды не сохранили рассказов о длительной и кровавой войне между славянами и финнами.

Местные племена не могли противостоять более сильным захватчикам, и предания о столкновениях между ними, известные по русским источникам, не имели этнического характера, но отражали религиозную борьбу русского христианства с финским и славянским язычеством [Ключевский 1956–1959(1): 294–296; Костомаров 1990–1992(1): 95; Попов 1874: 5–8; Соловьев 197–1988(1): 13].

Кандинский тоже писал не о национальных распрях, но о «быстром повороте в религии, который произошел у них [чуди] со времен св. Стефана» – крестителя чуди в XIV в., проявившего «отчаянную энергию в уничтожении языческих верований» [Кандинский 1889b: 103].

По севернорусским легендам, когда русские пришли на Север, язычники, «поганый», то есть «нечистый» народ, прятались в ямах с деревянными крышами, покрытыми землей. Русские обрушивали эти крыши и убивали *чудь белоглазую*, не принявшую христианство. В XIX в. около «чудских ям (могил)» находили бусы и «коньков» из меди [Попов 1874: 6–13].

Кандинский слышал подобные рассказы от вычегодских зырян:

> Среди них ходят известные в литературе рассказы о крещении св. Стефаном чуди, о ее бегстве, зарывании себя и имущества в ямы, носящие и теперь названия «чудских». И старики указывают эти ямы, но говорят, что их разрывать нельзя, так как они нечистые [Кандинский 1889b: 103][41].

Попов полагал, что современные зыряне, потомки крестившихся финнов, переняли русские предания о чуди как о враждебном и «нечистом» народе [Попов 1874: 9, 13]. Кандинский объяснял противоречие между интересом зырян к прошлому своей земли и отрицанием их связи с чудью сменой веры:

> Уже неоднократно говорилось в литературе о зырянах, об утрате почти всяких воспоминаний из их прошлой жизни. Действительно, зыряне найдут, может быть, очень немногих соперников в искусстве не сохранять никаких связей с прошлым. <…> Всякая связь с прошлым была порвана сильной рукой проповедника [св. Стефана], предки – язычники получили оскорбительное название «поганых», само слово язычник стало презрительным. <…> Зыряне помнят только, что они не последовали примеру чуди и

> крестились и с тех пор живут «по христианскому обряду». Я встретил всего одного грамотного старика, утверждавшего, что зыряне и чудь одно и то же (ДК, с. 103).

Согласно Ключевскому, Харузину и Попову, финские племена стояли на относительно низкой ступени развития, когда около VIII в. они встретили восточных дунайских славян, уже овладевшими элементами земледельческой культуры. Предки зырян, охотники и рыболовы, не знавшие развитого земледелия, жили в землянках, представление о которых дают, вероятно, «чудские могилы». Зыряне усвоили земледелие от русских [Ключевский 1956–1959(1): 296–297, 300–301; Харузин 1889a: 362; Попов 1874: 6, 12–14]. Кандинский был согласен с мнением о слабом развитии древних финских народов Севера:

> Несколько раз, впрочем, приходилось мне слышать, что чудь была вовсе не дикий народ, а уже оседлый, земледельческий. Доказывая его высокую культуру и богатства, эти зыряне ссылались на ни на чем не основанный факт, что чудинцы обрабатывали свои поля серебряными орудиями. Но такие рассказы все же крайне редки [Кандинский 1889b: 104].

По мнению Ключевского, до русской колонизации финские племена находились на «примитивной» стадии религиозного развития. Они не персонифицировали природные силы и объекты и не считали природные явления символами высших духов. Подобные идеи проникли в их «грубый фетишизм» под влиянием русских христиан. Однако еще до крещения чудь усвоила славянское язычество, что доказывает одна древнерусская летопись, согласно которой чудь города Ростова в XI в. поклонялась идолу славянского «скотского бога» Волоса [Ключевский 1956–1959(1): 296, 300]. По утверждению Попова, славянское язычество разрушило основу древнего финского шаманизма, и обрусевшие зыряне восприняли мировоззрение, язык, манеры, обычаи, фольклор и искусство славян [Попов 1974: 9–12, 61–62, 65].

После принятия Русью христианства в X в. верования славян и финнов благодаря взаимодействию между народами смешались. Русское христианство заняло господствующее положение, оттеснив и изменив, но не уничтожив языческие представления обоих народов. С точки зрения христианства, различия между этническими формами русского и финского язычества не были существенны, и эти различия исчезали по мере

сближения русского населения с финским [Ключевский 1956–1959(1): 303–304]. Результатом этого стало сложное религиозное миросозерцание, переплетение христианских и языческих идей в поздних народных верованиях. Кандинский рассматривал это явление как «хаос *современных* религиозных представлений, образовавшихся под сильным влиянием христианства» [Кандинский 1889b: 102]. Русское влияние на зырянские верования было для него очевидным фактом: «зыряне забыли свою прошлую религию», создав «озырянившиеся представления, т. е. представления русские, которым зырянская фантазия придала лишь некоторые своеобразные оттенки» [Там же: 102–104].

На территории Русского Севера финноязычные народы частично смешались с русскими, которые усвоили также элементы языка, обычаев и верований финнов. С другой стороны, как показали этнографические исследования Русского Севера в XIX в., финноязычные народы, включенные в сферу культурного влияния более сильных русских соседей, постепенно теряли свои национальные черты [Ключевский 1956– 1959(1): 300–301; Попов 1874: 5, 9; Иваницкий 1890: ii]. Говоря о «медленно вымирающих зырянах», Кандинский имел в виду постепенное исчезновение зырянской национальной культуры [Кандинский 1918: 22].

В освоении русскими земель, вошедших в состав Вологодской губернии, можно выделить следующие колонизационные волны: с начала XII в. из богатого северо-западного торгового города Великого Новгорода; с середины XII в. из Ростово-Суздальского княжества, находившегося в междуречье Волги и Оки, и с XIV в. из московских земель. Борьба между этими тремя русскими центрами за влияние на Севере, богатом природными ресурсами, продолжалась до XV в., когда северные земли вошли во владения Москвы [Власова 1973: 31–33]. Итогом колонизации стало особое северное сочетание на территории Вологодской губернии разных этнических типов и культурных традиций.

В Средневековье вольные новгородские ушкуйники, схожие с викингами, предпринимали смелые разбойничьи набеги в верховьях Волги и вдоль северных рек, проникая глубоко в северо-восточные области финских земель и взимая дань даже с печорских племен. Новгородцы захватывали лучшие торговые и стратегически важные территории вдоль рек для основания своих военно-промысловых поселений. У лесной реки, обычно на холме, русские колонисты строили церковь с избами вокруг и огораживали маленькое поселение деревянным частоколом. Этот «кремль» становился основой будущего укрепленного города с множеством домов и церквей, окруженного деревянными стенами

с башнями. Все древнерусские города, включая Москву, развивались таким образом. Вологда, Тотьма и Сольвычегодск, основанные новгородцами, и Великий Устюг, заложенный ростовцами, начинались с небольших селений и выросли в богатые торговые города-крепости, центры христианской цивилизации в XVI и XVII вв.

В отличие от Московского Кремля, первоначальные деревянные стены которого были заменены в XIV в. мощными каменными укреплениями, севернорусские города-крепости вологодских земель были деревянными. Только Вологодский Кремль имел каменные стены и башни, возведенные Иваном Грозным в 1560-е гг. [Ключевский 1956–1959(2): 10–11, 57– 58; Костомаров 1992: 113–115; Максимов 1989: 266]. К концу XIX в. русские города Вологодской губернии уже утратили укрепления, но сохраняли древние архитектурные сооружения; высокие, часто белокаменные церкви контрастировали с окружавшими их низкими домами.

Зырянские поселения, никогда не имевшие укреплений, были подобны традиционным севернорусским деревням, расположенным цепью вдоль лесных рек. В малонаселенных лесных зырянских областях жители сел занимались, как и в старину, охотой и рыболовством [Арсеньев 1874: 1–65; Иваницкий 1890: 3; Маковецкий 1962: 52–54; Попов 1874: 61]. Во время своего путешествия по Верхней Вычегде Кандинский посетил такие зырянские деревни в глубине северных лесов, вдали от дорог и цивилизации (ДК, с. 206).

Другие зырянские деревни, стоявшие на торговых путях и имевшие прочные связи с русским населением, развились в большие культурные поселения с церквями и сотнями дворов. Например, село Керчем (Керчомъя) на Верхней Вычегде, которое Кандинский посетил 22 июня 1889 г., выросло из маленькой деревни, основанной в первой половине XVII в. русскими колонистами и сысольскими зырянами, превратилось в большой погост, местный центр. Русские постепенно озырянились, и только центральная часть Керчомъя сохранила название *роч сикт* ‘русская деревня’.

Деревня Усть-Кулом, названная Кандинским «центром зырянского края», возникла в начале XVIII в. как маленький погост и выросла в одно из крупнейших вычегодских поселений, населенное зырянами с Сысолы, Лузы и Выми, а также и озырянившимися русскими из разных районов Севера.

Усть-Сысольск (современный Сыктывкар), «столица зырянского края», впервые был упомянут в писцовой книге 1586 г. как небольшой погост на Сысоле, состоящий из деревянной

церкви, трех дворов духовенства и шести крестьянских дворов. Усть-Сысольск рос и в 1780 г. получил статус уездного города. Русские купеческие семьи играли важную роль в торговых связях Усть-Сысольска с Москвой, Архангельском и городами Сибири. В XIX в. Усть-Сысольск, ставший значительным торговым центром Русского Севера, казался обширным благодаря своим предместьям, окрестным деревням. Собственно же город был небольшим и выглядел как типичный севернорусский деревянный городок, только с меньшим числом церквей[42]. Этнограф Василий Кичин (сын Евгения Кичина, см. о нем выше) так описывал Усть-Сысольск в 1866 г.:

> Скоро и Усть-Сысольск, столица Зырянского края! Полагаешь, что вот увидишь вдали красивый и обширный город. Напрягаешь зрение и удивляешься при виде вдали церкви с колокольней и нескольких разбросанных на расстоянии строений. Вот и Усть-Сысольск! [Кичин 1866: 39–40].

Народное искусство

Города и деревни Вологодской губернии хранили русские культурные традиции, при этом по-своему переработав стили новгородской, московской, ростовской и ярославской художественных школ. Сложный, стилистически неоднородный, иконописный язык «северных писем» соединял каноническую иконографию с крестьянским искусством [Вздорнов 1972: 45–80]. «Чудо Георгия о змие» из коллекции Кандинского является примером севернорусской иконописи, очевидно, привлекшим его внимание «примитивной» трактовкой образа [Deroit, Boissel 1986: № 803; Weiss 1995: № 15]. Кандинский был особенно впечатлен именно народным искусством, которое, по воспоминаниям, он впервые открыл для себя «в его естественной среде и на собственной его почве» именно в Вологодской губернии [Кандинский 1918: 27].

Одним из развитых видов севернорусского народного искусства, с которым Кандинский столкнулся во время своего путешествия, было деревянное церковное зодчество, искусство плотников, уходящее корнями в древние архитектурные традиции славян-язычников. Северная «лесная страна» была источником разнообразных храмовых форм народной деревянной архитектуры, повлиявшей на каменное церковное зодчество. Вологодская губерния сохранила все традиционные типы деревянных церквей XVI–XVII вв., от простых «клетских» часовен, построенных как клети (крестьянские избы) на четверике (четырехугольном основании), многогранных шатровых церквей и колоколен – и до ярусных и многоглавых храмов. Деревянные церкви, которые начали изучать только во второй половине XIX в., были признаны оригинальным явлением искусства, воплотившим народные представления о духовности и красоте [Горностаев, Грабарь 1910].

Необходимо сказать и о бытовой народной деревянной архитектуре – крестьянской усадьбе и хозяйственных постройках вне двора, типы и формы которых были одинаковы в русских и зырянских деревнях. В своем дорожном дневнике Кандинский зарисовал зырянские амбар и бани (ДК, с. 168, 170, 172). Типичные севернорусские и зырянские амбары имели архаичную простую форму: квадратный сруб, приподнятый над землей четырьмя опорами для защиты зерна от влаги и грызунов. Этот тип постройки употреблялся и для бань, распространенных издавна среди всех северных и сибирских народов. Русские и зырянские охотники строили в лесу срубы на опорах для

хранения продовольствия, шкур и дичи, а для временного жилья использовали лесные избушки в один сруб, стоящий прямо на земле. Лесная избушка отапливалась «по-черному», очагом из камней без печной трубы, или вовсе не отапливалась. Кандинский упоминал зырянскую «холодную» охотничью избушку в своей статье [Кандинский 1889b: 109][43].

Во время вологодского путешествия Кандинский часто посещал русские крестьянские избы и зырянские деревянные дома (*керки*) (ДК, с. 204). «Никогда не изгладятся из памяти большие двухэтажные, резные избы с блестящим самоваром в окне», – писал он в воспоминаниях [Кандинский 1918: 27].

Русская изба и зырянская *керка* сходны по строительным приемам, типам, архитектурным формам, планировке, наружному и внутреннему убранству. Северный крестьянский дом, сооруженный из крупных бревен, выделяется большими размерами, мощными стенами, высотой двухскатной крыши. Одним из наиболее характерных его элементов является резное крыльцо – архаичная конструктивная деталь русской архитектуры, имеющая индивидуальные особенности в каждом доме. Кандинский зарисовал русское крыльцо в Сольвычегодском уезде и зырянское крыльцо в Усть-Сысольском уезде (ДК, с. 193, 175)[44].

Фасад дома покрывался традиционной деревянной резьбой. Гребень крыши (*конек*), концы балок ее основания и часто балкон украшались в русских избах резными конскими, птичьими, реже оленьими головами, более популярными среди зырян. Кандинский отметил мотив конской головы в схематичном наброске фасада русского дома в Кадниковском уезде (Там же, с. 192)[45]. Фотография русской избы, находящаяся в архиве Кандинского (АК, boîte 6, № 227), представляет иную трактовку конского мотива, типичную для Средней России: пара конских голов («парные коньки»), продолжающих концы причелин (двух длинных лицевых досок фронтона по скатам крыши), венчает фронтон [Бломквист 1956: 352–354]. Вне дома резные конские головы украшали также деревянные ограждения и столбы для привязывания лошадей. В дорожном дневнике Кандинского есть зарисовка такого столба из Усть-Сысольского уезда (ДК, с. 115) [46].

Деревянный рельеф с растительными мотивами, геометрическим орнаментом и с широко распространенными солярными символами покрывал подзор (карниз), причелины, полотенце (короткую доску, свисающую с вершины фронтона) и оконные наличники [Белицер 1958: 210–212; Бломквист 1956: 349–365; Маковецкий 1962: 81, 128, 152–266].

Среди предметов народного искусства, хранящихся в личном собрании Кандинского, есть расписная резная фигура полуженщины-полурыбы – деталь наружного убранства русской крестьянской избы [Deroit, Boissel 1984: № 807; Weiss 1995: № 58]. По стилю это типичная работа поволжских резчиков, которые украшали фасады домов росписью и резьбой, часто с фантастическими фигурами, совмещавшими человеческие и животные черты. Эти образы произошли из поволжской расписной корабельной резьбы, которая, судя по упоминанию в былинах зооморфных кораблей, на которых плавали богатыри, продолжала давнюю традицию. Поволжская «корабельная резь» исчезла с развитием пароходства в 1880-е гг., но ее мотивы были перенесены на домовую резьбу корабельными плотниками-резчиками, зарабатывавшими также строительством домов. Переняв эти мотивы, крестьянские мастера создали новые образы: мужские и женские фигуры с человеческими лицами и рыбьими или змеиными хвостами. Крестьяне называли эти существа *фараонами* и *фараонками*, следуя народной мифологической интерпретации библейского рассказа: «фараоны» (войско фараона), преследовавшие евреев во время исхода из Египта, утонули в Чермном море и превратились в полулюдей-полурыб [Бломквист 1956: 373, 401, 403; Василенко 1960: 24, 36, 54; Воронов 1972: 47–52; Маковецкий 1962: 131, 172; Соболев 1934: 9, 368–377].

Фигура из собрания Кандинского представляет собой *фараонку*. В Вологде он срисовал с фасада гостиницы, в которой остановился, *фараона* – полуобнаженную бородатую мужскую фигуру с длинным змеиным хвостом (ДК, с. 181)[47].

Внутренние помещения и предметы крестьянского дома тоже украшались резьбой и росписью. *Коник* (широкая короткая лавка хозяина у входной двери), припечная доска, защищающая огонь в печи от сквозняка, обе боковые стороны *божницы* – полки для икон и свечей, расположенной в переднем («красном», «святом») углу главного жилого помещения, украшались резными конскими головами (*кобылками*).

Внутреннее убранство избы включало иконы в святом углу, лубки на стенах, росписи стен, расписную резную мебель и домашнюю утварь. Традиция украшать росписью внутреннее пространство дома установилась на Русском Севере в XVI–XVII вв., когда художники-иконописцы расписывали крестьянские дома и когда Великий Устюг и Сольвычегодск стали центрами производства расписной мебели. Народное искусство росписи масляными красками по дереву, широко распространенное в XIX в. на Русском Севере, на Урале, в Сибири и в Поволжье,

использовало разнообразные приемы, от иконописного графического контура до свободного живописного стиля, особенно популярного в Вологодской губернии. Двери, столы, шкафы и сундуки расписывались солярными символами, растительными и геометрическими мотивами, птицами, животными, фантастическими существами и бытовыми сценами [Бломквист 1956: 355, 402–405; Маковецкий 1962: 69, 83; Сафьянова 1973: 58].

Лошадиные и птичьи мотивы, солярные символы, геометрические и растительные элементы орнамента широко использовались для украшения разнообразной резной и расписной крестьянской деревянной утвари – прялок, ковшей, солонок, скалок, котомок, а также в вышивке. На прялках и вышивках часто появляются и традиционные геральдические композиции с всадниками на конях [Василенко 1960: 63–104; Воронов 1972: 61–249; Соболев 1934: 335][48].

Во второй половине XIX в. началось изучение символики народного искусства, которая связывалась со славянской языческой мифологией. Конские мотивы и солярные знаки рассматривались как охранительные символы, обереги, и интерпретировались в контексте языческих солнечных культов, где один из верховных богов, Дажьбог, почитался как солнечный всадник на коне, символически уподобленном солнцу [Афанасьев 1865–1869(2): 124; Бломквист 1956: 354; Соболев 1934: 37; Соловьев 1979–1988(1): 73; Стасов 1981; Суворов 1863; Фаминцын 1992: 6–7, 48–342].

В крестьянских домах Вологодской губернии Кандинского поразило следующее художественное явление:

> Ярко помню, как я остановился на пороге перед этим неожиданным зрелищем. Стол, лавки, важная и огромная печь, шкафы, поставцы – все было расписано пестрыми, размашистыми орнаментами. <…> Я часто зарисовывал эти орнаменты, никогда не расплывавшиеся в мелочах и писаные с такой силой, что самый предмет в них *растворялся* [Кандинский 1918: 28].

Крестьянское искусство сохраняло свои традиции в Вологодском крае и в начале XX в. Художник Иван Билибин, для которого Русский Север был хранилищем драгоценного художественного наследия, «древних русских укладов», посетил Вологодскую губернию в 1903 г. и, как Кандинский до него, был впечатлен народным творчеством:

> Первая деревня, которую мы проехали, поразила

> меня своими большими избами, коньками на крышах и крыльцами. <…> Любовь к узору чувствуется и по сие время. Я видал избы, где узорами, хотя и позднейшими, было размалевано буквально все: шкафчики, двери, полки, лежанка, – все, где только было красить [Билибин 1904b: 610–617].

В дорожном дневнике Кандинский зарисовал столешницу, отметив краски геометрического орнамента и добавив: «сильно развита любовь к крашеным яркими цветами столам» (ДК, с. 50). В русском городе Лальске он обратил внимание на блюдце, на котором цветы были нарисованы так свободно, что он принял их за комья грязи: «Мыл мое блюдце – не оттирается, а грязь сидит комьями! Что за черт? Вгляделся, – а это цветы нарисованы» (Там же, с. 210).

Соединение всех видов и форм народного искусства в крестьянском доме создавало в нем особую художественно-религиозную среду с духовным центром в «Божьем углу». Крестьянское творчество хранило языческую традицию, в которой, как писал знаменитый фольклорист XIX в. А.Н. Афанасьев, изба для славянина была не только жилищем, но и храмом (*дом – хоромы – храм*, *храмина*), «где обитало доброе божество, совершались ежедневные жертвоприношения и молитвы» [Афанасьев 1865–1869(2): 61].

Кандинский описывал свои впечатления от художественно-духовной атмосферы крестьянского дома в воспоминаниях:

> В этих-то необыкновенных избах я и повстречался впервые с тем чудом, которое стало впоследствии одним из элементов моих работ. Тут я выучился не глядеть на картину со стороны, а самому вращаться в картине, в ней жить. <…> По стенам лубки: символически представленный богатырь, сражение, красками переданная песня. Красный угол, весь завешанный писаными и печатными образами, перед ними красно-теплящаяся лампадка, будто что-то про себя знающая, про себя живущая, таинственно-шепчущая скромная и гордая звезда. Когда я, наконец, вошел в горницу, живопись обступила меня, и я вошел в нее. С тех пор это чувство жило во мне бессознательно, хотя я и переживал его в московских церквах, а особенно в Успенском соборе и Василии Блаженном. По возвращении из этой поездки я стал определенно сознавать его при посещении русских живописных церквей [Кандинский 1918: 27–28].

В своем дорожном дневнике Кандинский обычно записывал первые впечатления от окружающего. Его этнографические зарисовки и заметки, связанные с бытом русских и зырян, имеют описательный характер. Такая фиксация фактов присуща описаниям крестьянского быта и искусства, сделанным, например, вологодскими этнографами, которые подробно перечисляли детали и предметы убранства крестьянских комнат [Волков 1886: 303–305], и даже статье Билибина, посвященной эстетике деревенского искусства. Позже, вспоминая свою встречу с крестьянским искусством, Кандинский избегал описательного подхода, отбрасывал детали, сосредотачиваясь на главном для него, на осмыслении своего личного переживания содержания русского народного творчества.

Такое же различие между дневниковыми записями и воспоминаниями являют впечатления Кандинского от внешнего облика крестьян. В дневнике он сделал этнографические зарисовки деталей зырянской мужской одежды, обычно используемой для охоты и рыбной ловли в лесу (ДК, с. 51, 62, 164–165). В воспоминаниях же он писал:

> Я въезжал в деревни, где население с желто-серыми лицами и волосами ходило с головы до ног в желто-серых же одеждах, или белолицее, румяное с черными волосами было одето так пестро и ярко, что казалось подвижными двуногими картинами [Кандинский 1918: 27].

С этнографической точки зрения эти впечатления были обусловлены двумя факторами. Во-первых, это разнообразие населения Вологодской губернии, обусловленное смешением славянских и финских антропологических типов [Кичин 1866: 40; Лашук 1972: 35–36; Попов 1874: 45–46]. Во-вторых, это разнообразие видов крестьянской одежды, включая повседневную одежду и праздничные, богато украшенные наряды, одинаковые у русских и у зырян Вологодской губернии, так как зыряне заимствовали их у русских соседей [Белицер 1958: 260, 272–278; Кичин 1866: 39; Лашук 1972: 267, 275–282; Попов 1874: 62].

В воспоминаниях Кандинский опустил этнографические факты, подчеркнув важное для него впечатление от разнообразия и колоритности крестьян, связанных в его сознании с многогранностью России или, пользуясь его выражением, с ее «пестрой сложностью» [Кандинский 1918: 22].

Фольклор и верования

Кандинский заинтересовался славянским фольклором еще до поездки в Вологодскую губернию. Первый выпуск «Этнографического обозрения» за 1889 г. включал его рецензию на «Песни казацкого века», опубликованные известным украинским историком и фольклористом Яковом Новицким в «Екатеринославских губернских ведомостях» в 1888 г. Характеризуя казацкие исторические песни-думы XVI–XVIII вв., Кандинский писал:

> Песни, все до единой, очень поэтичны и характерны. Фигуры противоположения, сравнения, повторения и т. п. встречаются постоянно. В высшей степени рельефно рисуются типы народных малорусских героев, с их спокойной, но необъятной силой [Кандинский 1889d: 154].

О дальнейшем увлечении Кандинского фольклором свидетельствует его письмо Николаю Харузину от 27 декабря 1891 г., где Кандинский просит друга оставить для него экземпляр собрания русских былин, готовящегося к изданию этнографическим отделом[49]. «Русские былины старой и новой записи», подготовленные Н.С. Тихонравовым, известным историком русской литературы, и В.Ф. Миллером, выдающимся этнографом, фольклористом и лингвистом московской школы, вышли в свет в 1894 г. Эта публикация, систематизировавшая оригинальные тексты эпических сказаний с вариантами, содержит важные комментарии и исследовательские статьи [Тихонравов, Миллер 1894].

Во время своего вологодского путешествия Кандинский встретился с другими формами русского фольклора. В дневнике на странице, датированной 7 июня 1889 г., он отмечает, что в селе Вотчинском Кадниковского уезда «записал м[естные] кр[естьянские] свадебные песни» (ДК, с. 190). 10 июня он посетил в Кадникове Николая Иваницкого, и вместе они «подбирали песни», то есть музыку к песням (Там же, с. 193). Иваницкий, собиравший русский вологодский фольклор с начала 1880-х гг., был большим любителем и знатоком обрядовых песен. В одной из своих дневниковых библиографических записей Кандинский отметил посиделки и свадебные обряды крестьян Кадниковского уезда, описанные в статьях усть-сысольского этнографа Евгения Кичина в «Вологодских губернских ведомостях» за 1866 и 1867 гг.

(Там же, с. 35).

Самое подробное описание свадебного обряда у вологодских крестьян было сделано Иваницким. Этот обряд был своеобразной народной пьесой, в которой Невеста-Княгиня покидала навек родной дом, отца, мать и подруг, уходя «на чужу дальню сторону, / На вековую досашницу, / На вековую разлушницу». Символически изгоняемая из родного дома, она пела: «Прощай, рай, место прекрасное!». Некоторые песни невесты являлись причитаниями и плачами «в похоронном мотиве». В отличие от плачей невесты, песни «девушек и молодушек» в доме Жениха-Князя были радостны: он уводил Княгиню из ее дома в свой «Кремль-Город на Горе» [Иваницкий 1890: 72–108].

Текст русской песни другого типа был записан Кандинским в Сольвычегодске:

Ты – моя теперь, но ведь
Я счастлив своей судьбой
Уж никто никто, поверь,
Не разлучит нас с тобой

Верь, бесценная супруга,
Я тебя не погублю,
Потому что я безумно,
Горячо тебя люблю

Ты муж мой
Я люблю тебя, не лгу
Разлюбить тебя до гроба
Не хочу и не могу (ДК, с. 55).

Рифмованное куплетное построение, резко отличающееся от структуры традиционных крестьянских свадебных песен, а также современные выражения («бесценная супруга», «безумная» любовь «до гроба») позволяют считать, что эта любовная лирическая песня является образцом «нового», или «городского», фольклора, развившегося в конце XIX в. под сильным влиянием литературного языка [Новикова 1957: 8, 25, 662, 673] [50].

Эти два вида русского любовного фольклора характеризуют интерес Кандинского как к обрядовому символизму традиционных крестьянских свадебных песен, так и к наивному, но искреннему выражению чувств в новых народных песнях.

Путешествуя по Верхней Вычегде, Кандинский искал образцы и собственно зырянского фольклора и отметил несколько раз в дневнике, что обнаружил зырянские песни и пословицы (ДК, с.

202–203, 205). Кроме констатации фактов находок его дневник не содержит никаких подробностей по поводу этой малоизученной в то время стороны зырянской культуры. Свое мнение о существовании у зырян национального фольклора Кандинский высказал в рецензии на книгу Георгия Лыткина «Зырянский край при епископах пермских и зырянский язык» [Лыткин 1889]. На этот труд, благодаря которому коми языковед Лыткин приобрел известность, Кандинский также несколько раз сослался в своей статье о зырянских верованиях [Кандинский 1889b: 104, 106]. В рецензии он писал:

> В виду очень распространенного в литературе мнения, что зыряне не имеют произведений собственного творчества, что почти все ходящие в народе сказки, песни и т. д. русского или иного, но не зырянского происхождения, приведенные г. Лыткиным образчики зырянского творчества являются несомненно интересными данными в пользу существования национальной зырянской поэзии [Кандинский 1889a: 166].

Впрочем, Кандинский проявил скепсис по отношению к публикации Лыткиным фольклорных текстов:

> Жаль только, что автор из 12 сказок привел всего 5 еще не бывших в печати <…>. Жаль также и то, что в отделе поговорок попадаются несомненно русские, вошедшие в зырянский язык <…>, что естественно подрывает доверие ко всему отделу и заставляет желать большей тщательности в проверке. Наконец мы находим еще «плач при выходе девицы замуж» <…>. Несомненно, также, что этот плач более позднего происхождения и со значительным отпечатком русского влияния [Там же].

Далее Кандинский критикует выполненные Лыткиным переводы русских слов на зырянский язык, которые, по его мнению, «страдают некоторой неточностью и неполнотой, происходящими от желания искусственно вырвать зырянский язык из-под русского влияния» [Там же: 167].

Кандинский не принял также предложенное Лыткиным объяснение происхождения слова *зыряне*. По Лыткину, зырянское слово *сыкалны* ‘растаять’ (от *сылны* ‘таять’), входящее в названии реки *Сыктыл-ва* ‘талая река’, были искажены русскими, назвавшими реку *Сысолой*, а окружающих жителей *сысолянами*.

Слово *сысоляне* преобразовалось в русское *зыряне*, произошедшее «по созвучию» от зырянского слова *зырны* ‘тереть; теснить’, поскольку в 1570-е гг. епископская кафедра была переведена из зырянского города Усть-Вымa в Вологду. Идея Лыткина о преобразовании одного слова в другое «по созвучию» между ними смущала Кандинского. Он утверждал, что слово *зырны* употреблялось зырянами «редко и в другом значении», и отмечал, что созвучны с ним и другие зырянские слова – *зырксыны* ‘вздорить’, *зыркнитны* ‘шуметь’, *зыртысны* ‘спихнуть’ [Там же].

Наконец, Кандинский подверг резкой критике подход Лыткина, основанный на «произвольных» предположениях, а не на достоверных фактах:

> Предположение [Лыткина] является совершенно произвольным и похожим на то «внутреннее убеждение», к которому в сомнительных вопросах прибегает Лыткин. Крайне зыбкая почва, представляемая этим «внутренним убеждением», принимается иногда г. Лыткиным за твердое основание. Скромно высказав свое «убеждение» где-нибудь в примечании, этот автор через 2–3 страницы так убеждается, что говорит о нем уже как о факте, не подлежащем сомнению [Там же: 168].

В качестве примера Кандинский привел «убеждение» Лыткина в том, что Стефан Пермский, крестивший зырян, сам был зырянином по происхождению. В целом рецензия Кандинского выявляет его научную позицию как исследователя-позитивиста, опиравшегося на факты.

На Верхней Вычегде Кандинский обнаружил больше свидетельств русского влияния на зырян, чем следов оригинальности зырянских обычаев. Его дневник содержит две записи о зырянских игрищах. Первую он сделал, вероятно, 23 июня 1889 г. на обратном пути из Усть-Кулома в Усть-Сысольск: «‘На игрищах’ тоже пляшут и поют, но песен своих нет; есть лишь переводы с русского» (ДК, с. 80). Вторую запись он сделал 24 июня по прибытии в Усть-Сысольск:

> В 12 1/2 приехал в У[сть]-Сыс[ольск] <…>. Пообедав с приставом <…>, отправились на игрище во 2-ую деревню из У[сть]-Сысольска. Песни поют искл[ючительно] русские. Всего раз пели по зырянски, но переводную (‘Жил некогда в Англии царь молодой’). Обращение сдержанное, плясок мало. Ходят за руки (Там же, с. 207; ср. также: [Лашук 1972: 254–266; Лыткин 1889: 161– 162; Микушев 1969: 3–23, 269–285; Попов

1874: 47, 57, 61]).

Игрища – праздничные обрядовые общественные увеселения молодежи, состоящие из песен, танцев и игр в хороводе, – хорошо известны славянской народной традиции. Они включали разнообразные хороводные танцы с движением по кругу, в одиночку, парами, или группами, и драматические сцены, включавшие игры, например, в выбор жениха/невесты, сватовство, свадьбу.

Популярные любовные игры, такие как «полукрест» и «горелки», в которых парень ловил убегающую девушку, в конце XIX в. считались пережитками древнего языческого обычая похищения невесты. По Начальной летописи XII в., жених похищал невесту по уговору «на игрищах межю селы» (на общеплеменных религиозных праздниках) и «у воды», то есть у священных источников (реки, пруда, озера). Кандинский изучал эту языческую форму брака в курсе истории русского права (см.: [Мрочек-Дроздовский 1892: 183]).

В XIX в., как и в давние языческие времена, русские игрища происходили в традиционных местах, которые не изменялись от поколения к поколению [Зеленин 1991: 368–370, 396– 400; Иваницкий 1890: 62–67, 85; Кичин 1866: 481; Ключевский 1956–1959(1): 121–122; Попов 1874: 16, 60, 65]. В кратких заметках Кандинского популярные зырянские увеселения выглядят как отдаленное подобие русских игрищ[51].

На пути между Сольвычегодском и Яренском, в области, населенной русскими, Кандинский обратил внимание на кресты у дороги и на дневниковой странице, датированной 16 июня, записал:

> Везде по дорогам кресты. У них служат молебны о скоте: медведей и волков много. Заговоров нет даже в Сольвычегодском у[езде] (ДК, с. 199).

На соседней странице он нарисовал русский православный крест под маленькой двухскатной крышей – *голубцом* и надписал: «для моления о скоте» (Там же, с. 198). Проезжая по зырянским землям между Усть-Сысольском и Усть-Куломом, он снова отметил: «Нет заговоров скота от зверя, а молебны» (Там же, с. 203).

Придорожные кресты-голубцы интерпретировались русскими учеными XIX в. как христианские эмблемы, заменившие языческие могильные столбы. Согласно древнеславянским языческим обычаям, тело покойника сжигалось, а сосуд с прахом ставился на столбе на перекрестке, где сходились межи (границы)

земель, принадлежавших разным родам. Придорожные столбы, на которых стояли сосуды с прахом предков, охраняли родовые владения. Отсюда возник суеверный страх перед перекрестками; кресты у опасных мест, включая кладбища и колодцы, должны были защищать людей и скот от порчи [Ключевский 1956–1959(1): 120; Соболев 1934: 136–142].

Иваницкий, как и Кандинский, отмечал, что вологодские русские не использовали заговоров для защиты скота от диких зверей, но служили у придорожных крестов молебны св. Власию, которого крестьяне называли «скотским богом» и который, очевидно, заменил языческого бога Волоса, покровителя и защитника скота. Для того чтобы заставить лешего вернуть заблудившуюся в лесу скотину, крестьяне молились св. Георгию (Юрию), покровителю пастухов [Иваницкий 1890: 34, 40, 124].

По данным Харузина, среди севернорусских крестьян Олонецкой губернии были распространены как молитвы, так и заговоры на скот. Крестьяне молились лесным духам для защиты скота от зверей и болезней. Такая молитва была только просьбой, которая не обязывала лесного духа исполнить ее, в отличие от заговора, магическая сила которого заставляла духа выполнить требование человека. Христианские молитвы тоже включались в языческие заговоры [Харузин 1889а: 343–348].

Тот факт, что ни Кандинский, ни Иваницкий не обнаружили в Вологодской губернии заговоров на скот, был связан, вероятно, с местной спецификой. Напротив, заговоры на любовь, на защиту от опасностей, на семейное благополучие в Вологодской губернии были популярны [Иваницкий 1890: 133–141][52].

В Усть-Сысольском уезде Кандинский сделал две записи о народном церковном празднике, посвященном св. Петру и Павлу, считавшимся охранителями крестьянских полей. Он отметил связь праздника со страдой и писал, что в день Петра и Павла (29 июня) крестьяне «всей деревней» варят пиво изо ржи, служат молебен у часовни, пьют пиво, поют и пляшут (ДК, с. 80). Этот обычай, называемый русскими *молением* или *мольбой*, был пережитком языческого жертвоприношения: пиво приносилось в жертву, чтобы урожай был обилен. По давней традиции крестьяне также закалывали быка, что в прошлом являлось жертвоприношением для сохранения стад. Кандинский, однако, заметил, что в Усть-Сысольске на Петра и Павла уже не кололи животных (Там же, с. 81)[53].

В своей статье о зырянских верованиях Кандинский не затрагивал языческие корни народных церковных праздников, заговоров и молебнов у подорожных крестов. Эти обычаи распространились среди зырян под влиянием русской народной

традиции и христианства, тогда как целью его исследования были национальные языческие верования сысольских и вычегодских зырян.

Кандинский упомянул в статье трех чудских божеств: Золотую Бабу, названную Поповым «кровавой богиней», поскольку язычники мазали глаза и рот идола кровью жертвенных животных; злую богиню Иомалу и бога Войпеля, по поводу которого, по его словам, существовал «ряд предположений и ни на чем не основанных толкований» [Кандинский 1889b: 104–104; Попов 1874: 18–19; см. также: Алексеев 1941: 116–121; Арсеньев 1873: 5, 12; Веселовский 1905: С. 4–16]. Кандинский проверял достоверность сведений о почитании зырянами этих древних финских божеств, сведения о которых сохранились в литературе. Не повторяя уже известных описаний и интерпретаций, он отметил лишь, что эти языческие боги были забыты зырянами [Кандинский 1889b: 104–105][54].

В поисках следов древних языческих зырянских богов у Кандинского возникли собственные идеи по данному вопросу. Будучи в Усть-Куломе, он записал в дорожном дневнике: «Да здравствует У[сть]-Кулом! Бог Чудов найден!!» (ДК, с. 204). В статье он писал:

> Мне удалось найти всего несколько, весьма слабо обозначающихся следов древней языческой религии зырян. Первый из этих следов сквозит в пословице, распространенной среди женщин: «*чурки буди эн вомзясь*», что по-русски значит: не испортись. И один старик объяснил, что слово *чурка* (имеющее теперь измененный смысл и означающее незаконнорожденного ребенка), происходит от имени *Чурила*, древнего главного бога чуди [Кандинский 1889b: 105].

Не располагая дополнительными сведениями о зырянском Чуриле, Кандинский не стал развивать эту идею. Более того, Чурила является персонажем русских былин, а под именем *Чур*, сохраненном в русском слове *пращур* ‘прародитель’, древние славяне почитали обоготворенного предка, покровителя рода [Ключевский 1956–1959(1): 120–121; Котляревский 1891: 126; Соловьев 1979–1988(1): 74][55].

Приведя в статье слова старика зырянина о том, что «чудь поклонялась коровам, кошкам и другим домашним животным», Кандинский отметил тут же, что «кроме этого старика, больше никто и никогда не говорил ничего подобного» [Кандинский 1889b: 105]. Среди современных зырян он не обнаружил этот обычай. С другой стороны, Кандинский поддержал идею о связи

древнего почитания чудью ели с культом предком у зырян:

> Между тем зыряне почитали своих умерших предков. До сих пор сохранилось название их: их называли ельниками. Отсюда возникло и самое предположение, что Стефан срубил не березу, а ель, бывшую местом нахождения многих божеств [Там же: 108; см. также: Амвросий 1897–1815(6): 566; Попов 1974: 21][56].

Толкование Кандинским следов поклонения деревьям у зырян как языческого почитания ими предков соответствует теории анимизма, по которой одушевление неодушевленной природы, присущее ранней стадии религиозного развития, сохраняется как пережиток в поздних народных верованиях [Кандинский 1889b: 107–108; см. также: Спенсер 1876: 386– 387, 391–393][57].

Кроме упоминания о «ельниках» Кандинский, как до него Попов, не зафиксировал никаких фактических следов почитания деревьев в поздних зырянских верованиях. Иваницкий и Харузин, напротив, собрали данные о пережитках культа деревьев среди севернорусских крестьян [Иваницкий 1890: 226–227; Харузин 1889a: 388–391, 395]. По мнению Харузина, священные рощи вокруг часовен в Олонецкой губернии в дохристианскую эпоху были чудскими святилищами. Сохранившие эти традиционные локусы русские верили в принадлежность рощ христианским святым, охранявшим свои владения [Харузин 1889a: 388–391, 395].

Кандинский обнаружил, что у зырян сохранились следы древнего почитания явлений природы. Они верили, что солнце может видеть, сердиться, посылать град, а ветер способен «слышать, понимать и исполнять просьбы». Однако «обоготворение светил», подчеркивал Кандинский, «совершенно неизвестно зырянам» [Кандинский 1889b: 105–106], в отличие от славян, сохранивших множество остатков древних солярных культов, лежавших в основе их языческой религии и мифологии, а также от многих других народов, персонифицировавших явления природы [Звонков 1889: 75–76; Спенсер 1876: 405–419; Фаминцын 1962: 6–342; Tylor 1871(1): 288–330, (2): 286–303].

В своей статье Кандинский обратил внимание и на почитание зырянами огня, которое выражалось «в общеизвестных и весьма распространенных формах: в огонь нельзя плевать; нечистую посуду бросают в огонь для очищения; огонь нельзя затаптывать ногами, а надо заливать водой». При этом он отметил, что в некоторых областях зыряне затаптывали огонь, и такое противоречие в обычаях свидетельствовало, по его мнению, «о

полной утрате верования, его вызвавшего» [Кандинский 1889b: 105–106][58]. Попов же находил в почитании огня зырянами влияние древнеславянских верований [Попов 1874: 9–10].

Кандинский знал о «чрезвычайно часто встречающемся у разных народов приурочивании культа предков к очагу» [Кандинский 1889b: 108]. Например, А.Н. Афанасьев так объяснял связь между культом огня у славян-язычников и верой в домового, духа дома и очага:

> Души усопших сливались со священной стихией домашнего очага. Домовой, представитель очага, принимался за праотца, основателя рода, и чествовался именем деда [Афанасьев 1865– 1869(2): 74–75].

Ссылаясь на утверждение Попова, что в некоторых зырянских местностях «почитался не только самый очаг, но даже часть дома, прилежавшая к нему, считалась неприкосновенной», Кандинский объяснял свой поиск следов культа предков у зырян в особенностях интерпретации ими русского домового [Кандинский 1889b: 108–109; см. также: Попов 1874: 58][59]. Русское влияние на веру зырян в домового и других духов было очевидно для Кандинского. Проезжая по Яренскому уезду, он сделал в дневнике запись о вере зырян в *вӧрса* (зырянский перевод русского слова *леший*):

> Вӧрса – черт и дьявол – одно и то же. Живут в воде и лесу. 10 лет назад схватил мальчика. Видели в прошлом году. Схватил лошадь, задушил. Нужно перекреститься. Он большой с дерево и черен (ДК, с. 79).

В статье о зырянских верованиях Кандинский не рассматривал *вӧрса* из-за его близости русскому лешему[60]. Подобно *вӧрса* имена других зырянских духов тоже были лишь переводами с русского, и по своим характерам и образам они совпадали с русскими духами. Кандинский не упоминал их в статье, сделав исключение только для *лешака-морта* и *пӧлӧзничи*, двух существ, которые были, по его мнению, «крайне сомнительными в смысле их национальности» [Кандинский 1889b: 109]. В названии *лешак-морт* ‘лесной человек’ Кандинский отметил соединение русского слова *лешак* (от *лес*, *леший*) и зырянского слова *морт* ‘человек’. Он не имел точных сведений об этом существе и отметил лишь, что *лешак-морт*, по словам некоторых зырян, был прежде злым богом, но теперь его имя стало «бранным словом». «Может быть, – писал Кандинский, – христианское влияние и превратило имя бывшего бога в

оскорбительное прозвище, как это бывает при перемене религий, но все это только предположения» [Там же]. Зырянская *пӧлӧзнича* была связана Кандинским с русской *полудницей*, женским духом, охраняющим ржаные поля [Там же: 109–110; см. также: ДК, с. 209; Зеленин 1991: 417–418; Иваницкий 1890: 32–33; Попов 1874: 19–20; Савваитов 1850; Токарев 1957: 84].

Помимо духов Кандинский обратил внимание на колдунов – людей, по народным поверьям связанных с миром духов и разделяющихся в народной традиции на добрых целителей (*знахарей*, *зелейщиков*, *шоптунов*) и злых *еретников* (*еретиков*). Судя по записи в дорожном дневнике Кандинского, в русском селе Васильевском Кадниковского уезда он встретил *шоптаря* (ДК, с. 192). Согласно поверью, *шоптарь* (*шоптун*) владел магической силой слова от Бога, «шептал» (колдовал) только во благо, снимал порчу, насланную злым колдуном, и лечил скот и людей при помощи заговоров [Иваницкий 1898: 70].

В Усть-Сысольске Кандинский записал: «Здесь есть ‘еретники’ (при жизни, а после смерти нет др[угого] имени)» (ДК, с. 81). *Еретник* (*еретик*) – одно из народных русских названий злого колдуна, отступника от истинной христианской веры, продавшего душу черту ради обладания его бесовской силой и силами демонических духов леса (*леших*) и воды (*водяных*). По поверьям, русские и зырянские колдуны предсказывали будущее, наводили порчу на людей и скот, обращали людей в волков и лягушек и сами были оборотнями, совращали людей с истиной веры и грызли по ночам колокола. Сила колдуна вызывала не только страх, но и почтение. Если его задобрить, он помогал людям: снимал порчу, изгонял бесов, охранял свадьбы от других колдунов [Звонков 1889: 77–78; Иваницкий 1890: 120–121; 1898: 70; Костомаров 1992: 277– 282, 285–287; Попов 1874: 35, 57–59; Токарев 1957: 22–23].

Замечание Кандинского, что в Усть-Сысольске он не обнаружил сведений о другом названии мертвого *еретника*, указывает на то, что ему были известны данные, по которым у зырян, в отличие от русских, было два обозначения для колдунов. Живого колдуна они называли русским словом *еретник*, а мертвого – зырянским словом *чакӧдысь морт* ‘человек, напускающий порчу’. Мертвые колдуны считались еще хуже, чем живые. Не имея покоя после смерти, они бродили ночами по земле, прося родственников почаще поминать их загубленные души и наводя порчу на людей. Для того чтобы мертвый колдун не вставал из могилы, ему следовало вбить в спину осиновый кол. Это поверье было распространено также среди русских [Иваницкий 1890: 121; Попов 1874: 59; Савваитов 1850: 230].

Кандинский зафиксировал еще одно суеверие: зыряне «связывают своих умерших колдунов, чтобы те не беспокоили близких своими посещениями» [Кандинский 1889b: 107].

Кандинскому, безусловно, было известно мнение Попова о том, что древней религией чудских предков зырян был шаманизм с центральной фигурой шамана-чародея. Чудские чародеи-«волхвы» упоминаются в древнерусских летописях, и св. Стефану, крестившему чудь, пришлось бороться с Памом, самым влиятельным чудским волхвом. Попов отождествил летописных чудских волхвов с шаманами, поскольку шаманизм сохранился и позже у финно-угорских родственников зырян в Сибири. Хотя Попов не нашел следов шаманизма в современной ему зырянской магии, он высказал предположение о преемственности между древними чудскими волхвами-шаманами и поздними зырянскими колдунами [Попов 1874: 17–18; 59].

До своего вологодского путешествия Кандинский, вероятно, имел представление и о статье Харузина о шаманских корнях современных лопарских нойдов-колдунов [Харузин 1889b]. По Харузину, в древности финноязычный народ лопари соединяли высокоразвитые религиозно-мифологические представления с «грубым фетишизмом и шаманизмом», или «религией волшебства». Свидетельства о древнем лопарском шаманизме были найдены Харузиным в финском эпосе «Калевала», где Лапландия описана как «страна, населенная чародеями». Русская книжная традиция XVII в. тоже упоминает лопарских волхвов-шаманов, колдовавших при помощи «волшебного бубна». Бубен, «неотъемлемая принадлежность» древнего нойда-шамана и жреца, помогал ему колдовать, узнавать волю богов, подчинять себе духов и лечить людей. С ростом влияния христианства лопарский нойд лишился статуса языческого жреца, так как исчезли жертвоприношения. Волшебный бубен, одежда со священными символами и экстатические формы колдовства также ушли в прошлое. Это отличает современного нойда-колдуна от древнего нойда-шамана и от современного шамана у народов, сохранивших шаманизм древнего типа. С другой стороны, современный нойд-колдун, подобно древнему нойду-шаману, хранил молчание во время колдовства, опасаясь, что шум превратит его в камень. Он обладал также магической способностью посылать невидимые стрелы, вредящие людям. Наконец, современный нойд-колдун имел духа-слугу и узнавал во сне, то есть в бессознательном состоянии, близком трансу древнего нойда-шамана, причины болезней человека [Там же: 39–40, 62–63, 66–67].

В дорожном дневнике на странице, датированной 6 июня

1889 г., Кандинский записал: «Читал Калевалу. Преклоняюсь» (ДК, с. 189). Тем не менее его дневник и статья о зырянских верованиях не содержат ни единого намека на попытку обнаружить истоки современных религиозных представлений зырян в «Калевале». Высказывание о «Калевале» говорит прежде всего о восхищении поэтической силой финского эпоса. Кандинский как исследователь исходил из фактов, и полное отсутствие этнографических свидетельств о следах шаманизма у зырян было причиной, по которой он не упоминал о нем. Анализируя материалы своих бесед с зырянами, он старался выявить особенности их религиозных верований, сравнивая их с русскими народными поверьями, как он сделал, анализируя образ зырянского домового. В своей статье он не описал, однако, ни одного свойства зырянских колдунов, которое отличало бы их от колдунов русских.

Древнерусские летописи содержат мало сведений о языческих магах у восточных славян, но С.М. Соловьев полагал, что древние русские волхвы и кудесники были близки древним финским шаманам, поскольку эти народы соседствовали друг с другом [Соловьев 1979–1988(1): 78, 299–300, примеч. 117]. В дальнейшем славянская народная вера в колдовство, испытавшая влияние христианства и западноевропейской магии, отделилась от шаманизма. Традиционный шаман имел особые атрибуты, такие как бубен и магические амулеты на одежде; во время колдовства при помощи экстатического танца он входил в бессознательное состояние, в котором совершал путешествие в мир духов. Русский же чародей XVI–XVII вв. не имел никаких атрибутов и колдовал, будучи в полном сознании, употребляя магическую силу слова в заговоре или «примолвлении» для воздействия на вещи, животных, природу, людей и духов [Костомаров 1992: 277–278]. Как и русские этнографы и фольклористы XIX в., различавшие русского колдуна и шамана, Кандинский не связывал обрусевшего зырянского колдуна с древним или поздним шаманизмом[61].

Фактически упоминание Кандинским зырянских колдунов было вторичным для его исследования. Он был особенно заинтересован народными представлениями о душе, смерти и загробной жизни, отраженными в традиционных похоронных обрядах и обычаях. В дневнике он описал народные похороны, которые он видел, вероятно, в Усть-Сысольском уезде:

> За гробом женщины идут толпой. Женщины, оря и громко плача, поют причет. Покойников нигде не боятся, хоронят, правда, в санях (а при мне так просто на руках

несли), но сани привозят обратно домой. В г. У[сть]-Сыс[ольске] даже бегают смотреть на покойников (ДК, с. 56).

Кандинский упомянул здесь три основные особенности народного похоронного обряда: похоронное песнопение (*причитание*, *плач*), страх перед мертвым и похоронные сани. Традиционные причитания, хорошо сохранившиеся на Русском Севере и записанные фольклористами в XIX в., поэтически передают языческое материальное видение загробной жизни. В одних похоронных плачах умерший идет «за горушки за высокие», «за облачка за ходячие», «к красну солнышку» и «к светлу месяцу». В других причитаниях покойник уходит туда, где «солнце померкло и царствует черная зима», там он будет «всегда зимовать», и «лютая змея выпьет» его глаза. Иногда усопший продолжает жить в доме смерти, которым является гроб – *домовище* или «хоромное строеньице» – небольшая избушка над могилой. В поминальных причитаниях родственники приглашают покойника сесть с ними за стол [Афанасьев 1861: 5–6; Барсов 1872–1882; Велецкая 1978: 32–33; Генерозов 1883: 2–23; Костомаров 1992: 267–268; Котляревский 1891: 218–219].

Отсутствие у усть-сысольских зырян страха перед мертвыми было отмечено Кандинским как необычное явление. Все русские ученые XIX в., исследовавшие верования славян и других народов России, рассматривали страх живых перед смертью и мертвыми как древнюю, общую и самую устойчивую языческую черту народных поверий [Афанасьев 1861: 3–4; Иваницкий 1890: 115; Куликовский 1890: 54; Попов 1874: 65]. В основе этого страха видели отсутствие в языческих воззрениях ясных представлений о бессмертии нематериальной души, сформированных в христианстве [Булгаков 1993(2): Стлб. 1289; Долоцкий 1845: 366, 417–419]. Факт, что зыряне, как писал Кандинский, «даже бегают смотреть на покойника», указывает на разложение поверья, но еще не свидетельствует о христианском преодолении страха смерти.

Замечание Кандинского, что зыряне хоронят покойников в санях, означает, что гроб с телом перевозился на санях из дома на кладбище. Языческий обычай похорон в санях даже летом описан в древнерусских летописях, и старое выражение «сидеть в санях» означало ‘приближаться к могиле’. То, что зыряне, как отмечал Кандинский, не оставляли сани у могилы, противоречило языческой традиции, сохраненной на Русском Севере [Иваницкий 1890: 116; Котляревский 1891: 226; Попов 1874: 65]. Необычные местные черты зырянских похорон в описании Кандинского

взаимосвязаны: зыряне не боялись мертвого и поэтому, если и перевозили гроб на кладбище на санях, то после похорон возвращали их домой или даже совсем не использовали сани, а несли тело на руках. Все это говорит о вырождении языческой традиции. С другой стороны, описание зырянских похорон, сделанное Кандинским, не содержит ни одного элемента христианского обряда.

Собственные стихи Кандинского, записанные в его дорожном дневнике, напротив, изображают христианскую похоронную процессию:

> Печальный звон. Простой
> Некрашеный и бедный гроб
> За гробом медленно, толпой
> Идет народ. Пред гробом поп…
> А солнце жаркое лучами льет тепло,
> Но не согреть ему остывшее, холодное чело (ДК, с. 49).

Согласно христианскому символизму, колокольный звон по умершему возвещает живым, что их число уменьшилось на одного брата, призывает их помолиться за него, а также напоминает им о грядущем конце их земного существования. Священник, «отец» умершего сына церкви, знает о пути спасения и о будущей вечной жизни души и тела усопшего христианина, потому он возглавляет похоронную процессию [Булгаков 1993(2): Стлб. 1288, 1327–1328; Долоцкий 1845: 365–366, 382–386]. Священник, гроб с телом и провожающие миряне – таков порядок процессии в русском похоронном обряде. Зырянскую же погребальную процессию обычно возглавлял глава дома, за которым следовал священник. Нередко зыряне хоронили умерших совсем без священника [Иваницкий 1890: 117; Налимов 1907: 2–3].

По русской православной традиции тело помещают в деревянный гроб, который остается открытым во время следования процессии из дома до церкви. После отпевания в церкви гроб закрывают, что означает окончательное отделение усопшего от мира живых. Тело в открытом гробу, а затем и закрытый гроб покрывают церковной парчой – священным покровом, символизирующем Христово покровительство [Булгаков 1993(2): Стлб. 1293, 1359; Долоцкий 1845: 370–372].

«Бедный гроб», не защищенный священным покровом, в стихах Кандинского подчеркивает противоположность между смертью и жизнью. В стихотворении Кандинского окончательность смерти утверждается двумя последними

строками, построенными по метафорическому контрасту между жизненным теплом солнечных лучей и безжизненной холодностью чела умершего. Скептическое отношение Кандинского к христианской идее будущей вечной жизни после смерти было одной из его основных внутренних проблем. «Печальный звон» непосредственно связан со скрытыми личными причинами, по которым он предпринял свое этнографическое путешествие в Вологодскую губернию.

Центральное место в статье Кандинского о зырянах занимает такое явление, как *орт*. Согласно исследованию Попова, который суммировал сведения о вере в *орта* в своей монографии 1874 г., эта вера была свойственна только зырянам и неизвестна как их русским соседям, так и этнически близким им пермякам и вотякам[62]. Более того, по Попову, представления об *орте* были известны не всем группам зырян, жившим в Вологодской губернии, а только зырянам Усть-Сысольского уезда [Попов 1874: 20–21].

По Попову, слово *орт* ‘дух, душа’ вместе со словом *му* ‘земля’ является составной частью слова *морт* ‘человек’, которое, таким образом, означает ‘душа, живущая на земле’. Зыряне верили, что *орты* являются добрыми духами, населяющими воздушное пространство. Каждый человек имеет своего собственного *орта*, который приходит к нему при рождении. Когда человек приближается к смерти, его *орт* навещает по ночам его родственников и друзей. Во время этих посещений *орт* принимает телесный вид умирающего, перенимает его привычки и выполняет его работу. После смерти человека *орт* посещает места, связанные с жизнью покойного, а затем уходит неизвестно куда. Попов высказал предположение о связи представлений об *орте* с культом предков [Там же: 20–21, 59].

Эти противоречивые сведения о таинственной духовно-телесной природе *орта* были доступны для Кандинского до его вологодского путешествия. Утверждение Попова об уникальности этого зырянского верования, зафиксированного исключительно в Усть-Сысольском уезде, могло привлечь внимание Кандинского и повлиять на географию его маршрута.

В своей статье о зырянах Кандинский, ссылаясь на Попова, подтвердил зырянские корни веры в *орта* и ее специфику для сысольских и вычегодских зырян. Но, в отличие от Попова, он выразил глубокие сомнения относительно связи *орта* с культом предков и вообще с понятием о нематериальности души (духа) в зырянских верованиях:

> Верование в орта несомненно чисто зырянское и

кроме того местное. Встречаясь на Сысоле и Вычегде, оно не было замечено исследователями других местностей. Его нет ни у русских, ни у близких к зырянам пермяков и вотяков. <…> Может быть, теперь дух, душа по-зырянски действительно *орт*, но отсюда никак нельзя делать заключения, что *существо* (субстанция) орта есть дух. Зыряне имеют даже теперь весьма смутные представления о духе, и это смутное представление есть несомненно плод обрусения и христианства. Все их лешие, водяные и т. д. всегда имеют телесную форму. Все эти существа можно видеть и нанести им физическую боль. Представления даже о человеческой душе чрезвычайно смутны, а зачастую их и вовсе не встретишь. <…> Зыряне же, веря в способность покойников (в особенности колдунов) ходить, представляют себе их во время этих странствий именно в том виде, какой они имели при жизни. Они связывают своих умерших колдунов, чтобы те не беспокоили близких своими посещениями, причем они нисколько не останавливаются над мыслью, что душа не может быть связана. По рассказам, прежде был обычай делать отверстие в могиле над ртом умершего и вливать туда питье, но рассказов, свидетельствующих о заботах о душе, не встречается совершенно. Что касается собственно орта, то самовыражение: «он худ, как орт», «чистый орт» как нельзя лучше указывает на то, что орт есть нечто материальное. Данный каждому человеку при рождении (в некоторых же местностях говорят, что орт бывает лишь у близких уже к смерти людей), орт перед смертью этого человека является его родным всегда ночью, принимая образ именно этого близкого к смерти человека. Местами же верят, что орт является не родным, а ему самому, причем *щиплет его до синяков*, – новое доказательство его материальности. Такие появления бывали за три года до смерти. По смерти же человека, добавляют в этих местностях, уходит с ним и орт его, но куда – неизвестно. По более распространенному верованию, орт является в образе покойника и после смерти человека еще 40 дней, а затем пропадает. Эти-то появления и после смерти могли бы дать право видеть в орте поклонение предкам, но зыряне отличают посещения орта от посещений самого покойника. Это отличие рельефно выступает в обычае вывешивать на все 40 дней полотенце, чтобы орт и покойник утирались им

> по утрам: орт замечает это полотенце, а покойник нет. Наконец, против смешения орта с покойником громко и резко говорят пророческие явления орта человеку, о которых я сказал выше. На вопросы, откуда явился орт, что он такое, куда девается после смерти человека, зыряне отвечают, что этого знать нельзя. Во всяком случае едва ли можно сомневаться, что орт не дух, и уж ни в коем случае не дух предков [Кандинский 1889b: 106–108].

Говоря о «смутных» представлениях зырян о человеческой душе, Кандинский утверждал, что «в этом отношении многие совершенно дикие народы опередили зырян». [Там же: 197]. Для сравнения он использовал пример из «Оснований социологии» Герберта Спенсера:

> Известно, что, например, Билы (черные племена Индии) делят сваренный рис для покойника на две части, причем одну часть оставляют у его могилы, а другую кладут «на пороге его последнего жилища, как пищу для *духа*» [Там же].

Зырянские обычаи, приведенные Кандинским в доказательство материальности *орта*, практически не отличаются по своему содержанию от обычаев индийских билов и находят соответствие в русской народной традиции, а также в древних языческих верованиях «культурных народов» (по терминологии Тайлора и Спенсера) и в религиозных представлениях современных «нецивилизованных рас». Согласно теории анимизма Тайлора и Спенсера, представления о материальности духа (души) и о продолжении телесной жизни после смерти являются первичными и характерны для всех языческих религий. Религиозное сознание постепенно развивало идею о нематериальной и вечной сущности души, достигшую вершин в религиозных монотеистических системах, теологии, идеалистической философии и в поздних теориях спиритуализма [Tylor 1871(1): 480–485; Спенсер 1876: 169–172] [63].

Кандинский рассматривал представления зырян об *орте* с позиции этих прогрессивных в то время идей, с точки зрения, типичной для позитивиста-эволюциониста. Ясно выраженная телесность *орта* убедила его в неразвитости зырянских представлений о душе и духе, даже по сравнению с языческими воззрениями других народов.

Указывая на то, что зырянские представления о душе были «плодом обрусения и христианства», Кандинский признавал тем

самым за христианством более глубокое понимание духовного как нематериального. Однако ни христианская вера в новую жизнь духа и плоти после смерти человека, ни, тем более, зырянские представления о материальной душе не могли смягчить позитивистский скептицизм Кандинского. В целом, изучение народных верований, сохранявших черты языческого материализма, переплетенного с христианской духовностью, не могло удовлетворить его желание постичь тайну души. В этом и следует видеть личную причину, по которой Кандинский после своего вологодского путешествия оставил активную этнографическую деятельность, но продолжал интересоваться исследованиями языческих представлений о душе и посмертной жизни.

В конце 1891 г. в письме Харузину Кандинский просил выслать ему книгу Д.Н. Анучина «Сани, ладья и кони как принадлежности похоронного обряда» [Анучин 1890][64]. В начале 1892 г. Кандинский писал другу о своем интересе к вышедшему в том же году исследованию В.М. Михайловского «Шаманство» [Михайловский 1892][65].

В своей фундаментальной работе Анучин, опираясь на обширные этнографические, фольклорные и исторические данные, объясняет языческий обычай использования саней, коней и лодок в похоронных обрядах древних и современных народов мира универсальными представлениями о путешествии души умершего в далекую загробную страну. Специфика обрядовой практики, отражающая тот или иной вариант этой базовой мифологической идеи потустороннего странствия, определялась природными условиями расселения народа, характером и формами его жизни и его историческим прошлым.

В разных вариантах, имеющих широкое распространение, место пребывания душ усопших находится в подземной, наземной или небесной сфере; в царстве незаходящего солнца или вечной тьмы. Горы, леса, реки, моря отделяют страну смерти от мира живых непреодолимой для последних границей. Например, славянское «золотое царство» располагается за далекими землями и морями, на острове Буяне или на вершине огромной сияющей горы, стоящей посреди моря. Если путь души в потусторонний мир пролегал по суше, она совершала его в санях, запряженных лошадьми, – древнейшем средстве передвижения (особенно у северных народов), в колесной повозке или верхом на коне. В тех случаях, когда загробный мир располагался за морем или рекой, душа отправлялась туда в ладье. Стикс и Ахерон древних греков и римлян, Рейн германских народов и Пучай-река языческих славян являются такими реками смерти [Анучин 1890: 81–98, 132–139,

151–226].

Что касается работы Михайловского, в ней автор предлагал рассматривать шаманство не как религиозную систему, свойственную только «русским инородцам», а как «особое явление», возникшее на «низшей» ступени религиозного развития человека и «путем переживания сохранившееся при известных условиях на других высших стадиях» [Михайловский 1892: 5]. Термин «шаманство» Михайловский использовал в широком смысле для характеристики анимистических верований всех «диких» народов мира, от племен Америки, Африки, Австралии, Азии до финских и монголо-тюркских народностей России. С другой стороны, он разграничивал «примитивное» шаманское миросозерцание, предлагающее только магические средства «для устранения опасностей, производимых таинственными неведомыми силами», от политеистических религий древних египтян или греков, создавших «высокую цивилизацию». Примечательно также, что Михайловский не относил языческую культуру славян к стадии шаманства [Там же: 30].

Михайловский подчеркивал, что анимисты не различают души умерших и антропоморфных духов, населяющих видимый мир. Душа в «примитивных» анимистических верованиях представляется в телесной форме. «Дикари» не имеют понятия о духовной сущности души «в ее отвлеченном виде», «как той части человека, которая во всех отношениях резко отличается от тела, с его материальными признаками» [Там же: 9, 18].

Страх перед мертвым или его душой является характерной чертой шаманистского мировоззрения. Если у христиан умершие родители считаются своего рода «ангелами-хранителями» для своих детей, у шаманистов даже мать после своей смерти становится враждебным духом для собственного ребенка. Шаман путешествует в мир духов, заставляет их служить себе и вдыхает жизнь в мертвое тело, используя в колдовстве таинственные темные силы. Шаманов хоронят со специальными ритуалами, а после смерти они становятся демоническими существами [Там же: 7–22, 30–32, 66–67, 92–94].

Исследование Михайловским анимизма как сущности шаманизма, приложение Анучиным анимистической теории Тайлора и Спенсера к изучению языческой погребальной обрядности и собственные этнографические разыскания Кандинского ориентировали его на принципиальную проблему развития человеческого сознания от материального к духовному. Анимистическое различение тела и души, хотя и представляемой в материальном виде, было, по Тайлору, первым шагом на пути к постепенному формированию идеи духовного существования в

противоположность материалистической философии [Tylor 1871(1): 425–426, 501–502]. Этнография, открывшая Кандинскому только начальную стадию этого процесса, не могла удовлетворить его стремление проникнуть в тайны внутреннего и нематериального, но стимулировала его поиски духовного в искусстве.

Глава третья
От науки к искусству

На обороте: В. Поленов. На Генисаретском озере. Фрагмент

Искусство

Формирование Кандинского как художника в 1880-е гг. совпало с серьезными изменениями в русском искусстве, вызванными поисками новых форм художественного выражения, которые противостояли доминировавшему прежде социально-критическому реализму передвижников. Новая тенденция зародилась в художественном кружке, включавшем таких выдающихся мастеров, как Виктор и Аполлинарий Васнецовы, Василий и Елена Поленовы, Исаак Левитан, Константин Коровин, Михаил Нестеров и Михаил Врубель.

Кружок был организован Саввой Мамонтовым – железнодорожным промышленником, меценатом, художественно одаренной личностью – в его подмосковной усадьбе Абрамцево, расположенной недалеко от старинного русского культурного центра – Сергиевского посада, сложившегося вокруг Троице-Сергиева монастыря. Основанный Сергием Радонежским в XIV в. Троицкий монастырь стал важным оплотом русской православной культуры. На протяжении веков вокруг Сергиевского посада выросло множество сел и деревень с деревянными и каменными церквями, резными избами; здесь развивались народные художественные промыслы, среди которых особенно выделялись роспись и резьба по дереву. Недалеко от Абрамцева находились деревни Ахтырка и Васильевское, где Кандинский часто жил с 1885 по 1895 гг.

Абрамцевские художники мечтали создать новый русский художественный стиль на основе переработки традиций древнерусского искусства и народной культуры, в которой переплелись язычество и христианство. Важной формой нового эстетического переживания стал синтез искусств, преломленный через народные художественные традиции [Стернин 1988: 141–153]. Эта идея лежала в основе самодеятельного абрамцевского театра и мамонтовской Частной русской оперы, одной из самых значительных и успешных постановок которой была «Снегурочка» по одноименной пьесе Александра Островского, написанной в 1873 г. Опера ставилась много раз в Москве в 1885, 1893 и 1896 гг. [Васнецов 1987: 245; Гусарова 1990: 56–57, 76, 157, 186; Копшицер 1972: 93–115, 147– 151, 157–215; Нестеров 1988: № 203; Орнатская и др. 1977: 587–595. Hahl-Koch 1993: 53].

Островский использовал исторические, этнографические и фольклорные источники для создания образов «Снегурочки», а также былины и народные песни для построения ритмической и языковой структуры текста пьесы. Стремясь поэтически

воссоздать мир славянской мифологии и фольклора, он обратился к языческой вере в солнечного бога Ярилу, имя которого, как тогда считалось, сохранили фольклорные произведения, сопровождавшие русские народные праздники. Виктор и Аполлинарий Васнецовы и Константин Коровин воплотили этот славянский мир в оперных декорациях и костюмах. Они ясно осознавали особенности художественного языка фольклора, которые Кандинский интуитивно почувствовал во время своего вологодского путешествия [Гусарова 1990: 56, 159; Орнатская и др. 1977: 587–595; Островский 1977: 364–460; Стасов 1898: 97–98].

Другой важной сферой творческих исканий абрамцевских художников было развитие нового отношения к отображению природы. Они старались открыть внутреннюю поэтическую красоту в простых мотивах среднерусского пейзажа, передавая тонкие эмоциональные оттенки состояний и изменений природы. Левитан утверждал: «Вот это идеал пейзажиста – изощрить свою психику до того, чтобы слышать “трав прозябанье”» [Левитан 1956: № 69]. Константин Коровин связывал живопись с поэзией: «Но грусть долин, ночи, нега и тайна лунного света, печаль осеннего сада есть у поэта, [это же] может быть и в живописи» [Гусарова 1990: 79]. Нестеров одухотворял жизнь природы:

> Одно несомненно хорошо – это природа. Господи! Сколько она содержит в себе звуков, мыслей, отрывков чувств, сколько в ней мечтаний, и не бессмысленных <…>, а глубоких, вдумчивых, вековечных. Вот и сидишь да слушаешь, что природа говорит, что рассказывает лес, о чем птицы поют [Нестеров 1988: № 179].

Такое же психологически утонченное восприятие природы было свойственно Кандинскому. Его письмо Николаю Харузину, посланное летом 1890 г. из подмосковного села Троекурова, содержит поэтичный пейзажный образ:

> Представь себе жаркий день, такой жаркий, что, кажется, так и испечешься, так и погибнешь. Представь себе, что в такой-то день идешь по тенистой дорожке, где над головой прозрачною листвой сплетаются юные, свежие липы, идешь к быстрой, холодной речке и, принимая образ праотца, бросаешься в ее быстрины. Играешь в воде, словно неопытная плотичка <…> А то вечером, когда жар свалит, верхом на «Перкуне» пробираешься извилистой тропинкой старого леса,

> слушаешь птицу всякую, или летишь сломя голову по полю и цепью бегут мимо холмы дальше, дальше, рожь тихо кланяется, васильки кивают, а где-то за поднявшимся туманом дудит рожок пастуха. Это ли не поэзия? А лунная ночь? А восходы? А музыка?[66]

В письме Харузину, написанном в декабре 1889 г. в Одессе, Кандинский описал свое меланхолическое настроение, отразившее зимнюю печаль природы:

> Небо серо, море серо, в воздухе мгла какая-то, на улицах пусто, дома темны, люди скучны…. Был я у моря; оно слабо плещется об обалдевшие камни. Тоскливее этой песенки трудно что-либо придумать…. Безысходно, безнадежно скучно. <…> Как же не сделаться неврастеником? <…> Как не вообразить, что в голове, вместо надлежащего моря, сидит легион чертиков, хором вопящих: тошно![67]

В другом письме Харузину Кандинский описывал красоту и мощь Черного моря:

> В Гурзуфе, по-моему, всего рельефнее выступают красоты Черного моря. Здесь они бьют по нервам. Человек, не видевший Черного моря, будет подавлен, поражен его силой. Только раз видевший его, приглядевшийся к нему, снова поймет его самим чувством[68].

Нервозное ощущение красоты в природе сближает эту фразу Кандинского со строками из письма Левитана А.П. Чехову:

> Я взобрался на скалу и с вершины взглянул на море, и знаете ли что, – я заплакал навзрыд; вот где вечная красота и вот где человек чувствует свое полнейшее ничтожество! [Левитан 1956: № 8].

Для Кандинского красота в природе была связана с красотой в искусстве: «Жить в Гурзуфе, – писал он Харузину, – значит постоянно видеть вдохновлявшие Айвазовского и Судковского картины»[69].

Абрамцевские художники считали, что содержание картины, определяемое категорией «настроение», отражает духовную взаимосвязь между природой, поэзией, музыкой и живописью. «Настроение» понималось ими как сложное целое

психологических, исторических, эстетических, философских и религиозных переживаний, соединяющих «жизнь души» с «внутренним значением» природы [Петров 1992: 67–68]. Например, Врубель верил, что «форма, созданная природой», содержит «душу природы», которая открывает себя художнику, а его душу – ему самому [Врубель 1976: № 59]. Константин Коровин писал:

> [В пейзаже] должна быть история души. Он должен быть звуком, отвечающим сердечным чувствам. Это трудно выразить, это так похоже на музыку. ~~~
>
> Как странно все это и страшно, и как хорошо небо, никто не смотрит. Какая тайна мира – земля и небо. Нет конца, никто никогда не поймет этой тайны, как не поймут и смерть. А искусство – в нем есть что-то небесное – музыка [Гусарова 1990: 83, 108].

В *Северной идиллии* (1886; *ил. 3*) Коровин попытался выразить свое внутреннее переживание элегической красоты природы в поэтико-музыкальном лирическом образе пейзажа с пастухом, играющим на флейте, и девушками, зачарованными его мелодией.

Левитан, который не был религиозным человеком в обычном смысле слова, чувствовал в тайнах природы, бесконечности, жизни и смерти присутствие непостижимого божественного духовного начала:

> Никогда еще так сильно не чувствовал я божественное нечто, разлитое во всем, но что не всякий видит, что даже и назвать нельзя, так как оно не поддается разуму, анализу, а постигается любовью. Без этого чувства не может быть истинный художник [Левитан 1956: № 12].

В картине *Вечерний звон* (1892; *ил. 4*) Левитан старался передать свое настроение, которое он связывал с благовестом: «О, как я люблю эти минуты, минуты, говорящие о жизни правды, говорящие не о фактическом воскресении, а о торжестве истины» [Там же: № 35]. Этот пейзажный образ был ранее воплощен Левитаном в картине *Тихая обитель* (1890; ГТГ), которая повлияла на А.П. Чехова. Героиня повести Чехова «Три года» (1895) увидела похожую картину, в которой «покоилось отражение чего-то неземного, вечного» [Чехов 1994–1951(8): 447; см. также: Левитан 1956: № 20, Петров 1992: 64–65, 87, 90]. Этот же пейзаж произвел впечатление на Кандинского «ярко писанным

отраженным в реке монастырем» [Кандинский 1918: 19; Hahl-Koch 1993: 43].

Нестеров искал лирическое выражение религиозного переживания, стремясь воплотить, по его словам, «поэзию одиночества, страстного искания счастья, душевной тишины и покоя» [Нестеров 1988: № 236]. Его *Пустынник* (1889; ГТГ) отражает гармонию между внутренней жизнью человека и природой. В *Видении отроку Варфоломею* (1890; *ил. 5*) и в *Юности Сергия Радонежского* (1892; *ил. 6*) Нестеров стремился преобразить окрестности Абрамцева и Ахтырки в «святой пейзаж», «полный тихой, неземной радости», отражающий «живое молитвенное чувство» [Нестеров 1988: № 322; 1989: 104, 136].

В апреле 1889 г. Кандинский посетил XVII выставку передвижников в Москве. «Выставка передвижников овладевает чувствами и фантазией, тянет к краскам», – писал он Харузину[70]. *Иван-царевич на Сером волке* Виктора Васнецова (1889; ГТГ), *Пустынник* Нестерова, волжские пейзажи Левитана (1888; ГТГ) привлекли тогда всеобщее внимание [Нестеров 1989: 104; Васнецов 1987: 18–19 (№ 1); Левитан 1956: 305–307]. Кандинский же был глубоко потрясен картиной Поленова *На Генисаретском озере* (*ил. 7*):

> Какую картину Поленов выставил, если бы Вы видели. Горячие тоны южного летнего солнца, зеленое озеро, вдали синеющие горы, раскаленное небо. Дивная красота и Христос. Он идет и он выше и прекраснее самой природы. Лица почти не видно. Все выражение в фигуре. <…> Выше этой картины нет на выставке, но ее почти не замечают, т[ак] к[ак] лица почти не видно. Мне больно за Поленова[71].

Кандинский чувствовал, что Поленов, подчеркнув общие формы и затенив детали, достиг особой выразительности в фигуре одинокого странника, погруженного в себя, духовно доминирующего над природой. Позднее он вспоминал, что «много раз копировал на память Христа Поленова» [Кандинский 1918: 19].

В «Ступенях» Кандинский писал:

> Но тогда, в давно ушедшие времена моего студенчества, когда я мог отдавать живописи лишь свободные часы, я все же, вопреки видимой недостижимости, пытался перевести на холст «хор красок» (так выражался я про себя), врывавшийся мне в душу из природы. Я делал отчаянные усилия выразить

всю силу этого звучания, но безуспешно [Там же: 15].

Он подчеркивал, что самым сильным его желанием было запечатлеть на холсте собственное переживание образа Москвы в лучах заходящего солнца, в момент, который он называл «самым чудесным часом московского дня»:

> Солнце уже низко и достигло той своей высшей силы, к которой оно стремилось весь день, которой оно весь день ожидало. Не долго продолжается эта картина: еще несколько минут и солнечный свет становится красноватым от напряжения, все краснее, сначала холодного красного тона, а потом все теплее. Солнце плавит всю Москву в один кусок, звучащий как труба, сильной рукой потрясающий всю душу. Нет, не это красное единство – лучший московский час. Он только последний аккорд симфонии, развивающей в каждом тоне высшую жизнь, заставляющей звучать всю Москву подобно fortissimo огромного оркестра. Розовые, лиловые, белые, синие, голубые, фисташковые, пламенно-красные дома, церкви – всякая их них как отдельная песнь – бешено зеленая трава, низко гудящие деревья, или на тысячу ладов поющий снег, или allegretto голых веток и сучьев, красное, жесткое, непоколебимое, молчаливое кольцо кремлевской стены, а над нею все превышая собою, подобная торжествующему крику забывшего весь мир аллилуйя, белая длинная стройно-серьезная черта Ивана Великого. И на его длинной, в вечной тоске по небу напряженной шее – золотая глава купола, являющая собою, среди других золотых, серебряных, пестрых звезд обступивших ее куполов, Солнце Москвы [Там же: 12–13].

Этот образ Москвы, уже живший в Кандинском, но еще не воссозданный им на холсте, отвечал стремлению абрамцевских художников выразить эмоциональное, духовное переживание природы, передав в живописи поэтические и музыкальные ощущения. Для Левитана невозможность соответствующего воплощения этого стремления стала источником страдания:

> Может ли быть что трагичнее, как чувствовать бесконечную красоту окружающего, подмечать сокровенную тайну, видеть бога во всем, и не уметь, сознавая свое бессилие, выразить эти большие ощущения [Левитан 1956: № 12].

Кандинский в не меньшей степени страдал от безуспешных попыток воплотить в живописи «самый чудесный час московского дня»:

> Написать этот час казалось мне в юности самым невозможным и самым высоким счастьем художника. Эти впечатления повторялись каждый солнечный день. Они были радостью, потрясавшей до дна мою душу. И одновременно они были и мучением, так как и искусство вообще и в частности мои собственные силы представлялись мне бесконечно слабыми в сравнении с природой [Кандинский 1918: 15].

Теперь можно предположительно восстановить внутреннее движение Кандинского к созданию произведения на религиозную тему – *Молящиеся крестьяне* (*ил. 9*)[72]. В апреле 1889 г. на выставке передвижников Кандинский увидел созданный Поленовым образ Христа, отразивший поиски духовного в новой русской живописи настроения. Хотя картина Поленова произвела впечатление на Кандинского, его личные искания, осложненные позитивистским скептицизмом, сосредотачивались не на искусстве, где он чувствовал «слабость» своих художественных сил, а на этнографии, которая предлагала научный подход к тайне духовного. Этнографические исследования Кандинского в Вологодской губернии с конца мая по начало июля 1889 г. привели его к обнаружению в зырянских народных верованиях языческих представлений о материальной сущности души, свидетельствующих, по его мнению, о низкой степени религиозного развития зырян по сравнению с христианской идеей духовности. Проблема духовного, впрочем, разрешена не была.

С другой стороны, вологодское путешествие принесло Кандинскому художественные впечатления от дикой природы Русского Севера и народного искусства. В дорожном дневнике, помимо этнографических зарисовок, он сделал набросок усть-куломских окрестностей (*ил. 8*), где попытался воплотить то лирическое восприятие природы, которое развивали абрамцевские художники. Кандинский выбрал внешне непритязательный мотив с отражением берега в реке. Первоначальное ощущение интимности образа, возникающее от близости зрителя к деталям первого плана, постепенно сменяется ощущением обширного пространства, переданного в обобщенных ритмичных формах. Используя переход от детали к общему, Кандинский постарался достичь выражения эмоциональной значительности сурового элегического пейзажа.

В крестьянских избах Кандинский ощутил особую духовную

атмосферу, созданную силой искусства, которую, по его словам, он «бессознательно» чувствовал ранее «в московских церквях, а особенно в Успенском соборе и Василии Блаженном» и которую стал «определенно сознавать» после вологодского путешествия «при посещении русских живописных церквей» [Кандинский 1918: 28].

После вологодской поездки Кандинский, судя по его письму Харузину, написанному в декабре 1889 г., стал яснее понимать важность собственных занятий живописью:

> А ведь искусство, хоть и дилетантское, есть та обетованная земля, где можно скрыться от самого себя. Искусство парализует чувство тела, т. е. тело не чувствуется, живешь лишь тем, что принято звать душой и в этом отдых[73].

Здесь он интерпретировал искусство как путь проникновения в область внутренней жизни, где духовное «я» отделялось от физического «я».

Попытки Кандинского найти решение вопроса о духовном на путях этнографии и искусства отразились в его акварели «Молящиеся крестьяне», выполненной предположительно после вологодского путешествия 1889 г. Акварель представляет крестьян в момент молитвы перед иконами в святом углу избы. Тут же перед иконами и вдоль стены с окном расположен длинный стол, приготовленный для ритуальной трапезы.

Изображенная сцена ассоциируется более всего с семейной поминальной трапезой – обычаю, восходящему к славянской языческой тризне и вошедшему в народную православную традицию, соединив языческие и христианские элементы. В XIX в. народные православные поминки справлялись после похорон и в поминальные дни – у могилы, в церкви и в доме, где женщины готовили обрядовую еду, включавшую хлеб, лепешки, блины, кутью, кисель. Пили также вино и пиво, несмотря на то что церковь в целом отрицательно относилась к языческому обычаю поминать усопшего трапезой и вином. Самое важное место за столом, обычно под иконами, символически отводили покойнику. Крестьяне молились за упокой его души, затем ели и символически кормили покойного, веря в то, что человек сохранял свои материальные потребности и после смерти. Цвет траурной одежды не был строго определенным, хотя часто он был белым, согласно древней народной традиции, или черным, по христианскому обычаю. Ритуал требовал, чтобы мужчины снимали головные уборы из уважения к покойному, а женщины покрывали волосы платками [Генерозов 1883: 23; Иваницкий

1890: 116; Куликовский 1890].

В произведении Кандинского мы видим характерные черты поминального обряда[74]. Однако этнографическая точность сцены в образе молящихся крестьян вторична. Кандинский сконцентрировался на передаче молитвенного настроения как особого состояния духовной сосредоточенности людей, погруженных в религиозное переживание. Это впечатление достигнуто лаконичной манерой письма, представляющей фигуры и предметы в обобщенных формах, без деталей. Исток такого подхода находится в идее художественного обобщения, воспринятой Кандинским от Поленова.

Важным смысловым полюсом акварели Кандинского является святой угол с лампадой и иконами. Художник старался воссоздать здесь свое впечатление от красного угла крестьянской избы в Вологодской губернии, которое он описал в воспоминаниях:

> Красный угол, весь завешанный писаными и печатными образами, перед ними красно-теплящаяся лампадка, будто что-то про себя знающая, про себя живущая, таинственно-шепчущая скромная и гордая звезда [Кандинский 1918: 28].

В «Ступенях» между описанием испытанного Кандинским страха перед черным цветом и воспоминанием о горящей лампаде содержится изложение впечатлений о картинах Рембрандта в Эрмитаже, которые он назвал «особенно сильными впечатлениями» его «студенческого времени, также определенно сказавшимися в течение многих лет»:

> Рембрандт меня поразил. Основное разделение темного и светлого на две большие части, растворение тонов второго порядка в этих больших частях, слияние этих тонов в эти части, действующие двузвучием на любом расстоянии (и напомнившие мне сейчас же вагнеровские трубы), открыли передо мной совершенно новые возможности, сверхчеловеческую силу краски самой по себе, а также – с особенной яркостью – повышение этой силы при помощи сопоставления, т. е. по принципу противоположения [Там же: 22–23][75].

Живопись Рембрандта, в которой Кандинский увидел одновременно четкое разграничение и взаимодополнение между светлым и темным, открыла ему возможность увеличить эмоциональную экспрессию и того и другого, внутренне

преодолев разрушительную силу черного цвета, страх перед которым коренился в его травматических переживаниях детства.

Яркое теплое пламя лампады в акварели Кандинского противостоит темноте, выхватывает из нее иконы и контрастирует с холодными голубыми тонами комнаты. Свет в святом углу получает духовный смысл, отвечающий молитвенному переживанию крестьян, в котором выражается их истинная вера.

Создание Кандинским религиозного образа *Молящихся крестьян* еще не означает, что он сам обрел веру, преодолев свой скептицизм, который выразил в стихотворении «Печальный звон…». Путешествие в крестьянский мир открыло ему переплетение следов язычества с христианской духовностью в народной жизни и культуре. Открытие этой духовности, стимулировавшее его усилия проникнуть в скрытые области души через искусство, стало для художника важным духовным источником *Молящихся крестьян*.

Народная культура, абрамцевские художники, живопись Рембрандта и собственные художественные попытки вели Кандинского к осознанию важности пути искусства для него самого и для постижения духовного вообще. В то же самое время этому осознанию препятствовали его научные занятия в области политической экономии.

Между наукой и искусством

22 мая 1893 г. в письме руководству юридического факультета Московского университета профессор А.И. Чупров рекомендовал оставить Кандинского «при университете <…> по кафедре политической экономии и статистики», говоря, что «из г. Кандинского может выработаться со временем полезный научный деятель» [Шумихин 1983: 339]. 27 мая Кандинский писал Чупрову:

> При Вашем добром участии мне удалось теперь вступить на путь, давно составлявший предмет моих мечтаний. Усердно прошу Вас поверить, что всеми находящимися в моем распоряжении силами я буду стараться возможно лучше оправдать Ваше ко мне доверие [Там же: 340].

Вспоминая период выбора между искусством и наукой, Кандинский объяснял:

> Но силы мои представлялись мне чересчур слабыми для того, чтобы признать себя вправе пренебречь другими обязанностями и начать жизнь художника, казавшуюся мне в то время безгранично счастливой. Русская же жизнь была тогда особенно мрачна, мои работы ценились, и я решился сделаться ученым [Кандинский 1918: 18].

Но уже через два с половиной года, в письме от 7 ноября 1895 г., он сообщил Чупрову о своем решении оставить науку и посвятить себя искусству:

> Глубокоуважаемый Александр Иванович, меня очень тяготит, что я до сих пор не написал Вам того, что буду писать сейчас. Весь конец прошлой зимы я был еще в колебании <…>. Я решил оставить свои занятия наукою. Ваше постоянно доброе отношение ко мне возбуждает во мне сильное желание сказать Вам о причинах, вызвавших мое решение. Прежде всего я убедился, что неспособен к постоянному усидчивому труду. Но во мне нет еще более важного условия – нет сильной, захватывающей все существо любви к науке. А самое важное – во мне нет веры в нее. Почему – на это трудно ответить: вера не знает никаких «почему». Но

> сложилось мое неверие постепенно, долго я верил, а быть может, потому и любил науку. Так как такие разочарования случались со мною и раньше, то я старался, насколько мог, проверить себя и вижу и до сих пор, что время еще дальше отдаляет меня от прошлых занятий. И чем дальше идет время, тем все сильнее притягивает меня к себе моя старая и прежде безнадежная любовь к живописи (цит. по: [Шумихин 1983: 340–341]).

Из этого письма можно понять, что неверие Кандинского в науку развивалось в течение 1894 г. Временем его колебаний между наукой и искусством была зима 1894–1895 гг., после чего он решил окончательно изменить свою жизнь.

Признание Кандинского, что он постепенно разочаровался в науке, скрывает сложный внутренний процесс размышлений и переживаний, который привел его к пониманию, что наука не в состоянии разрешить «больные» для него вопросы о душе, жизни, смерти, вере в Бога. Его письмо Харузину от 25 марта 1894 г. частично открывает эти внутренние переживания:

> Дорогой Коля, в Одессе есть особые скалы: издали они кажутся твердыми, крепкими, но когда ты стоишь на верху их, на узкой площадке, то от скал отрываются постоянно мелкие куски и непрестанно сыплются и катятся вниз. Иногда мне кажется, что все мы стоим на таких изменчивых скалах и все ищем более крепкой опоры на них, а они ломаются кусками и сыплются. И вдруг мы видим со страхом, что лишенные опоры, падают вокруг нас близкие, дорогие нам люди. И мы ничем, ничем не можем помочь им, удержать их. Это так ужасно, что человек утешает себя мыслью, что со скал этих мы не исчезаем в какой-то черной яме, а уносимся в лучший, более крепкий и прекрасный мир. И хорошо, если можно так верить. Когда человек молод, все ему кажется громадным и бесконечным. Он топчется на узком отведенном ему местечке, а кажется ему, что путь его бесконечен. И когда вдруг впервые он всем телом своим почувствует, как слаба и ненадежна его почва, как беспомощен он и все, на чью руку он бессознательно привык опираться, тогда он ищет Бога. И хорошо, если он найдет Его. А нам, Его не нашедшим, страшнее и мрачнее. И как ни толкуй, что всегда один будет ликовать, а другой умирать, все-таки страшно и за того, кто умирает, и за того, кто ликует. Страшно нечаянно

видеть пустое место в своих рядах. Я это так чувствую. И мне хочется крепко пожать твою руку[76].

Кандинский не разделял христианской веры в вечную жизнь души, и позитивистская мысль о «черной яме» небытия пугала его. Скептицизм в вере не позволял ему преодолеть страх смерти, которая представляла для него непостижимую и ужасную тайну. Ему оставался только один путь спасения: искать свою собственную дорогу к духовному. В этот момент его влечение к символизму в литературе и искусстве стало особенно важным для его внутреннего развития[77].

Символизм

Признаки поворота Кандинского от позитивистско-научного мышления к символистскому метафизическому восприятию жизни обнаруживаются в его литературных увлечениях. Он собирал произведения Генрика Сенкевича (Henryk Sienkiewicz), выдающегося польского писателя, который совершил переход от позитивизма, которым исполнены его ранние повести и рассказы 1870-х гг., до проникновения в христианское миропонимание в романе «Камо грядеши» («Quo vadis?», 1896)[78].

Роман Сенкевича «Без догмата» (1890) реалистически изображает психологию погружения интеллигента конца XIX в. в типичные для символизма мистические переживания[79]. Роман, написанный от первого лица в форме дневника, представляет самоанализ героя, стремящегося понять самого себя. Герой Сенкевича сравнивает свои духовные поиски с плаванием через символическое море жизни, в котором происходит его внутренняя борьба за спасение. Он рационалист, но, обладая восприимчивыми нервами, он глубоко чувствует музыку, искусство, природу. Он терпелив к противоположным взглядам и открыт новым идеям. Его трагедия заключается в том, что он не может жить полной жизнью, потому что одна часть его «я» стремится жить чувствами, тогда как другая занята критическим самоанализом.

Герой Сенкевича понимает, что его самокритическая позиция была внедрена в его разум сформировавшей его личность современной позитивистской философией. Эта философия «занялась изучением и приведением в порядок явлений, лежащих в доступных разуму границах»; он признает свое бессилие в самых важных вопросах о смерти и душе, отвечая на них: «Не знаю». Впитав научный метод философии, основанный на сомнении и критике, герой не только не может больше верить в Бога, но начинает скептически относиться к самой философии и сомневается в собственном неверии. В отчаянии он восклицает: «Я ничего, ничего не знаю! Я мучусь и становлюсь безумным в этом мраке!..»

Став человеком без догматов, чувствующим, что его скептицизм является не «явным отрицанием», а «болезненно-мучительным подозрением», что духовное и божественное не существует, он мечтает о недостижимом – вернуть себе такое состояние души, при котором он мог бы веровать «без тени сомнений», как он веровал в детстве. Он жаждет веры как света, сияющего за «густым туманом» скептицизма.

Деревенские похороны молодого священника вызывают у героя мысли о том, что именно скептик стоит ближе других к «бездне» мистицизма. Он приходит к мысли, что высокоразвитый человек, не принимающий догмы, но сомневающийся как в религии, так и в человеческом разуме, утрачивает надежду, и потому его «больная, во всем сомневающаяся душа» погружается в «туман мистицизма». Дух такого человека восстает «против современной жизни, построенной на позитивном ограниченном мышлении», и готов сломать отведенный ему «дом» материализма и практицизма. Если научное знание ограничено физической реальностью, это еще не значит, по мнению героя, что не существует «сверхчувственного» мира, который есть нечто «большее, чем материя и движение». Он находит утешение в мистицизме, думая, что кроме «бесконечного пространства» могут существовать и «бесконечный разум и бесконечная любовь», и надеется, что под «великой ризой», окутывающей вселенную, найдут покой все измученные.

Герой Сенкевича начал искать свой путь в мистический мир не с помощью разума, но через чувство, переводя свою несчастливую любовь к замужней женщине в мистическое переживание, основанное на духовном идеале любви Паоло к Франческе да Римини и Данте к Беатриче. В своем воображении он увидел мистические «новые поля» и «новую жизнь». В этой внеземной области, где сиял «тихий и ласковый» свет, а «в воздухе чувствовалась сладостная прохлада» и где «индивидуальная душа» гармонично соединялась с «душой мировой», он мистически нашел свою любимую. Он полагал, что его светлый мир был не видением, а особенно утонченным ощущением за гранью мысли. Вместе с тем его скептицизм не позволил ему отказаться от индивидуализма, чтобы всецело погрузиться в «новую жизнь». Кроме того, он ясно осознавал реальность, в которой он и его возлюбленная были разными людьми. Он полагал, что даже если бы она поняла умом его переживания, она не смогла бы воспринять их чувством.

Конфликт между скептическим разумом и мистицизмом, между земным чувством и мистической любовью определяет сознание героя Сенкевича. Когда он рядом со своей любимой, он воспринимает ее как «желанную женщину». Находясь далеко, она окутывается в его глазах «психологическим туманом», похожим на «голубой туман», застилающий далекие горы. Она становится все менее реальной женщиной, но все более «любимой душой».

Смерть, как чувствует герой, является таким же «удалением». Самые близкие люди, удаляясь, постепенно теряют реальность, становясь «лишь дорогими тенями». Смерть в его глазах – это

«бездна», в которую всем приходится сойти, но всякий раз, когда в ней исчезает «кто-нибудь из близких и дорогих нам людей, у нас, оставшихся на берегу, душа разрывается от тревоги, печали, отчаяния». Доводы рассудка здесь не помогают, «и хочется лишь кричать, молить о спасении, которое не может прийти ниоткуда». Единственное спасение он видит в вере, но тот, кто не верует, «может сойти с ума при мысли о вечной ночи». Он находится в состоянии сомнения и ужаса, но когда его любимая умирает, он, преодолев свой страх, решает умереть вместе с ней [Сенкевич 1914: 8–17, 49, 54–56, 64–65, 118, 131–136, 194–197, 233, 263, 320–303].

Кандинский, подобно герою Сенкевича, обладал критическим умом, острой восприимчивостью к искусству и желанием разрешить непостижимую проблему души. Кандинский также был сначала увлечен позитивистской наукой, разочаровался в ней и, как скептик без догм, испытывал страх смерти. Он мечтал о гармонии, по его выражению, между «сердцами однозвучащими», пытаясь найти ее в любви и дружбе. Противоречие между действительностью и мечтами могло только усилить его внутреннее движение к мистической духовности.

Описанные Сенкевичем психологические корни обращения интеллигенции конца XIX в. к мистицизму и религиозным исканиям стали темой литературно-философского исследования Д.С. Мережковского, крупного символистского мыслителя, чьи сочинения Кандинский также собирал [Мережковский 1896, 1906, 1914].

В лекции «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы», опубликованной в 1893 г., Мережковский заявлял, что новейшая теория научного познания, которая установила непроходимую границу между человеческим знанием и запредельной областью непознанного, стала источником культурного упадка. Позитивизм и материализм разрушили религиозные догмы и мистицизм прошлых веков, поставив современных людей перед лицом пугающей тайны. Утверждение Мережковского, что «никогда еще люди так не чувствовали сердцем необходимость верить и так не понимали разумом невозможности верить», точно характеризует состояние Кандинского. Этот, по определению Мережковского, «болезненный неразрешимый диссонанс» создал потребность в мистицизме в эпоху, соединившую «крайний материализм» и «страстные идеальные порывы духа». Мережковский видел выход в создании нового символистского искусства, раскрывающего в символах духовную божественную сущность мира [Мережковский 1995: 534–438, 550–560].

Поэзия Константина Бальмонта, лидера московского литературного кружка символистов, ввела Кандинского в мир поэтических мистических переживаний. Сборник стихов Бальмонта «Под северным небом» [Бальмонт 1894] стал одним из первых достижений молодой русской символисткой поэзии[80].

Поэма «Смерть» из сборника «Под северным небом» основана на подлинных переживаниях Бальмонта: в 1890 г. в состоянии глубокой депрессии поэт предпринял попытку самоубийства [Бальмонт 2001: 229–245]. В поэме он выражает свое восприятие смерти как ужасной тайны, но верит, что тот, кто хранит «в душе огонь нетленный / Божественной мистической тоски», может духовно подняться «по лучезарным чистым ступеням». Перед ним откроется «воздушная немая бесконечность, / Где время прекращает свой полет», и тогда он обретет истинную свободу [Бальмонт 1994(1): 9–10]. Бальмонт искал путь спасения и преодоления страха смерти через поэтическое открытие мистического видения запредельности. Этот зов в бесконечный и безвременный мир откликается в восприятии Кандинским искусства, которое он считал «обетованной землей» своей души[81] и которое, как он писал, выводило его «за пределы времени и пространства» [Кандинский 1918: 18].

Решающее влияние на развитие русской символистской поэзии, эстетики и философии оказал Владимир Соловьев. Две его статьи, «Красота в природе» (1889) и «Общий смысл искусства» (1890), опубликованные в журнале «Проблемы философии и психологии», издаваемом Психологическим обществом Московского университета, формулируют принципы символистской эстетики [Соловьев 1990: 91–125, 126–147].

Владимир Соловьев видел в красоте духовное начало, необходимое для исполнения нравственного идеала в материальной реальности. Эта цель требует глубокого взаимодействия между внутренним (духовным) и внешним (материальным) бытием. Выражение красоты как духовной сущности в вещественной чувственной форме и одухотворение красотой материальной действительности являются, по Соловьеву, условиями идеального существования. Природа неосознанно воплощает идею «света и жизни в различных формах природной красоты», которая остается несовершенной, поскольку каждое явление и существо в природе подвержено разрушительному материальному процессу. Только сознательное человеческое творчество способно воплотить совершенную красоту, одухотворяющую материю. Высшая цель искусства заключается в предварении совершенной красоты будущего идеального духовного единства мира, который будет основан на

«свободном синтезе» человеческого и божественного элементов. Это «свободное взаимодействие» человеческого духа и божественного духовного начала представляет собой более высокое развитие жизни, чем то, которое могло быть достигнуто на основе связи между искусством и религией в историческом прошлом человечества [Там же: 92–93, 125–138].

Проблема отношений между красотой в природе и красотой в искусстве волновала молодого Кандинского. Он чувствовал красоту света и цвета в природе и старался передать на холсте свои глубокие впечатления от природного «хора красок» и от Москвы в лучах заходящего солнца. Открытие Кандинским «сверхчеловеческой силы» красок в живописи Рембрандта и превращения закатным светом Москвы в поэтико-музыкальный художественный образ согласуется с идеей Соловьева, что искусство одухотворяет природную красоту. Стараясь воплотить этот образ на холсте, Кандинский поставил перед собой задачу, в которой Соловьев видел высшую цель искусства, – превращение физической реальности в духовную жизнь, которая одухотворяет материю, воплощаясь в ней, но сохраняет свою свободу от материального процесса разрушения и потому существует вечно [Там же: 133– 132]. Вместе с тем Кандинский в то время считал искусство в целом и собственные художественные силы в частности слишком слабыми для воплощения природной красоты. Он должен был сам внутренне осознать одухотворяющую силу искусства, не подчиненную внешней материальной действительности, которую Соловьев сформулировал теоретически. Кандинский вспоминал:

> Должны были пройти многие годы, прежде чем путем чувства и мысли я пришел к той простой разгадке, что цели (а потому и средства) природы и искусства существенно, органически и мирозаконно различны – и одинаково велики, а значит, и одинаково сильны [Кандинский 1918: 15].

Таким образом, уже до того как в декабре 1896 г. Кандинский приехал в Мюнхен учиться живописи, он был знаком с новыми идеями символизма, оказавшими влияние на его поворот от науки к искусству. В «Автобиографической заметке» 1913 г. он вспоминал, что в течение его последнего года в Москве, с ноября 1895 г. по декабрь 1896 г. он работал на «одном из самых больших печатных предприятий Москвы». За этот период его «постепенное внутреннее развитие» прогрессировало, он начал лучше чувствовать свои «художественные силы» и потому решил поехать в Мюнхен, «художественные школы которого высоко

ценились в то время в России» [Kandinsky 1982: 343].

В течение целого года Кандинский не осуществлял своего намерения стать художником, хотя он мог задолго до декабря 1896 г. поехать в Мюнхен или попытаться поступить в Московское художественное училище либо в Петербургскую академию художеств. Это был все еще год внутренних колебаний, когда он испытал, согласно «Ступеням», три сильных впечатления, которые помогли ему принять окончательное решение. Это были впечатления от картины Клода Моне (Claude Monet) *Стог сена в солнечном свете*, от оперы Рихарда Вагнера (Richard Wagner) «Лоэнгрин» и от «разложения атома». О последнем он писал:

> Оно отозвалось во мне подобно внезапному разрушению всего мира. Наука казалась мне уничтоженной: ее главнейшая основа была только заблуждением, ошибкой ученых, не строивших уверенной рукой камень за камнем при ясном свете божественное здание, а в потемках, наудачу и на ощупь искавших истину, в слепоте своей принимая один предмет за другой [Кандинский 1918: 20].

«Разложение атома», а точнее открытие, что катодные лучи состоят из электронов, которые меньше и легче атома, было обнародовано Джозефом Томсоном (Joseph Tomson) 30 апреля 1897 г., и, таким образом, оно не могло быть важным для Кандинского в конце 1896 г. Однако это открытие поддержало его разочарование в науке.

Моне и Вагнер действительно имели большое значение для «внутреннего развития» Кандинского в конце 1896 г. Он мог видеть картины Моне на выставке французского искусства, проходившей с сентября по октябрь 1896 г. в Петербурге и посетившей Москву в ноябре того же года. Выставка включала холст Моне *Стог сена в солнечном свете* (1891, Дом искусства, Цюрих; см.: [Monet 1996(3): № 1288]), и, очевидно, об этой работе Кандинский писал:

> И вот сразу увидел я в первый раз *картину*. Мне казалось, что без каталога не догадаться, что это – стог сена. Эта неясность была мне неприятна: мне казалось, что художник не вправе писать так неясно. Смутно чувствовалось мне, что в этой картине нет предмета. С удивлением и смущением замечал я однако, что картина эта волнует и покоряет, неизгладимо врезывается в память. <…> Во всем этом я не мог разобраться <…>. Но что мне стало совершенно ясно – это не

> подозревавшаяся мною прежде <…> сила палитры. Живопись открывала сказочные силы и прелесть. <…> В общем же во мне образовалось впечатление, что частица моей Москвы-сказки все же уже живет на холсте [Кандинский 1918: 19; Kandinsky 1982: 363].

С одной стороны, Кандинского в живописи Моне впечатлила импрессионистская экспрессия художественного воплощения силы света и цвета в природе. С другой стороны, соединение Кандинским пейзажа Моне с личностным образом Москвы в лучах заходящего солнца имело скрытые причины, связанные с отношением Кандинского к черному цвету.

> Вспоминая, как он рисовал в детстве «буланку в яблоках» и «страдал от невозможности» положить на бумагу черные пятна копыт, Кандинский добавляет:

Позже мне так понятен был страх импрессионистов перед черным, а еще позже мне пришлось серьезно бороться со своим внутренним страхом прежде, чем я решался положить на холст чистую черную краску. Такого рода несчастья ребенка бросают длинную, длинную тень через многие годы на последующую жизнь. И недавно еще я употреблял чистую черную краску со значительно другим чувством, чем чистые белила [Кандинский 1918: 20–21].

Импрессионисты старались передать впечатление солнечного света, используя оптический эффект от смешения красок. Они избегали черной краски в силу ее физического свойства поглощать свет, но в случае художественной необходимости употребляли ее без особой боязни. Кандинский отметил, что импрессионистская «проблема света и воздуха» его мало интересовала, потому что она относилась к «внешним средствам» искусства [Там же: 19]. Замечание о страхе импрессионистов перед черным цветом указывает на его собственные болезненные ассоциации с этим цветом, которым он внутренне противопоставлял свои счастливые переживания красочной «Москвы-сказки». Живопись Моне открыла Кандинскому реальную художественную возможность противостоять пугающей разрушительной силе черного цвета.

«Москва-сказка» связала для Кандинского живопись Моне с впечатлениями от «Лоэнгрина» Вагнера, поставленного в Большом театре осенью 1896 г.:

> Лоэнгрин же показался мне полным осуществлением моей сказочной Москвы. Скрипки, глубокие басы и

> прежде всего духовые инструменты воплощали в моем восприятии всю силу предвечернего часа, мысленно я видел все мои краски, они стояли у меня перед глазами. Бешенные, почти безумные линии рисовались передо мною. Я не решался только сказать себе, что Вагнер музыкально написал «мой час». Но совершенно стало ясно мне, что искусство вообще обладает гораздо большей мощью, чем мне представлялось, и что, с другой стороны, живопись способна проявить такие же силы, как музыка [Там же].

Вагнер создал «Лоэнгрина» (1848), переработав в романтическом духе средневековые германские легенды о короле Артуре и рыцарях Круглого стола. Действие оперы происходит в Брабанте, который готовится поддержать поход короля Генриха против враждебных племен, вторгшихся в германские земли. Граф Тельрамунд, стремящийся захватить власть в Брабанте после смерти герцога Брабантского, несправедливо обвиняет дочь герцога Эльзу в убийстве ее брата. Эльзу спасает Лоэнгрин, таинственный странствующий рыцарь, который побеждает Тельрамунда в поединке на «Божьем суде», женится на ней и как защитник Брабанта должен отправиться в поход с королем. Однако Лоэнгрин вынужден покинуть жену и Брабант, чтобы в далекой земле, в храме замка на вершине «горы спасения» Монсальват продолжить свое высшее служение святому Граалю.

«Лишь позже, – отмечал Кандинский, – почувствовал я всю сладкую сентиментальность и поверхностную чувственность этой самой слабой оперы Вагнера» [Там же]. Но, вспоминая о своем первом впечатлении от оперы, Кандинский подчеркивал, что «Лоэнгрин» показался ему «полным осуществлением» его «сказочной Москвы», в отличие от пейзажа Моне, в котором он увидел только ее «частицу». «Лоэнгрин» в большей степени, чем «Стог сена» Моне, отразил определенные грани восприятия Кандинским Москвы, которую он считал «исходной точкой» и целью своих исканий и «вся сущность» которой выразилась для него в образе его матери [Там же: 55–56]. «Лоэнгрин» был частью немецкого наследия Кандинского. Он вспоминал, что в детстве он «много говорил по-немецки» и его бабушка со стороны матери ввела его в мир немецких сказок [Там же: 10; Kandinsky 1982: 359]. Соединив «Москву-сказку» и «Лоэнгрина», Кандинский внутренне связал воедино свои русские и немецкие корни.

«Лоэнгрин» морально оправдывал героя, пожертвовавшего земной любовью и обязанностями ради высшей духовной цели. В этом смысле опера отвечала внутренним стремлениям

Кандинского в переломный момент его жизни, когда он должен был решиться на свое собственное странствие в мир искусства в поисках высшей духовной цели. Немецкие корни Кандинского, наряду с другими внешними и внутренними факторами, сыграли не последнюю роль в его решении отправится в Мюнхен, художественную столицу Германии того времени.

Глава четвертая
Происхождение символов
1900–1902

На обороте: В. Кандинский. Сумерки. Фрагмент

В мире искусства

В декабре 1896 г. Кандинский вместе с женой Анной прибыли в Мюнхен. В начале 1897 г. Кандинский начал учиться в частной художественной школе Антона Ажбе (Anton Azbè), где он встретил группу молодых русских художников, лидером которой был Игорь Грабарь и в которую входили Дмитрий Кардовский, Алексей Явленский и Марианна Веревкина [Грабарь 1937: 118–119, 122, 141].

Грабарь, Кардовский и Явленский, подобно Кандинскому, начали свой жизненный путь в сферах, далеких от искусства. Грабарь учился на юридическом факультете Санкт-Петербургского университета с 1889 по 1893 гг. Кардовский, как и Кандинский, изучал право в Московском университете с 1886 по 1891 гг. Явленский, гвардейский офицер, служил в армии с 1877 по 1896 гг.

В отличие от Кандинского, Грабарь и Кардовский начали учиться в Санкт-Петербургской Академии художеств под руководством Павла Чистякова, известного своими принципами конструктивного рисунка, и Ильи Репина, выдающегося художника, который, однако, учил только собственным примером, без лекций. Вся система академического обучения находилась в то время в глубоком кризисе, и в июне 1896 г. Грабарь и Кардовский оставили Россию. Приехав в Париж, они поступили в художественную школу Фернана Кормона (Fernand Cormon), в которой учился их друг Виктор Борисов-Мусатов. Грабарь считал Кормона самым серьезным учителем в Париже, но не принял его подход к рисунку, основанный, как он увидел, только на измерениях, обеспечивающих правильную передачу пропорций модели. Посетив мюнхенскую школу Ажбе, Грабарь и Кардовский решили остаться в ней, впечатленные мастерством Ажбе-рисовальщика, а также этюдами его учеников, которые, как вспоминал Грабарь, «были намного грамотнее общего уровня этюдов репинской мастерской» [Грабарь 1937: 65–102, 110–121; см. также: Подобедова 1957: 8–14; 1964: 26, 46–50; Русакова 1966: 17–19, 36–40].

Для Грабаря и Кардовского, которые вернулись в Россию в 1901 г., время их пребывания в Мюнхене было лишь периодом учебы в чужой стране. Для Кандинского же Мюнхен, вызвавший у него очень личные, счастливые воспоминания о детских играх со своей тетей и о немецких сказках его детских лет, стал его «вторым домом», местом его «рождения» в мире искусства:

> Одним из ярких детских, связанных с участием Елизаветы Ивановны, воспоминаний, была оловянная буланая лошадка из игрушечных скачек <…>. По приезде моем в Мюнхен, куда я отправился тридцати лет, поставив крест на всей длинной работе прежних лет, учиться живописи, я в первые же дни встретил на улицах совершенно такую же буланую лошадь. <…> И полусознательное, но полное солнца обещание шевельнулось во мне. Она воскресила мою оловянную буланку и привязала узелком Мюнхен к годам моего детства. Этой буланке я обязан чувством, которое я питал к Мюнхену: он стал моим вторым домом. <…> И немецкие сказки моих детских лет ожили во мне. Исчезнувшие теперь высокие, узкие крыши на Promenadeplatz, на теперешнем Lenbachplatz, старый Schwabing и в особенности Au <…> превратили эти сказки в действительность. <…> Я радовался надписи «Kunstmühle»[82], и мне казалось, что я живу в городе искусства, а значит, и в городе сказки [Кандинский 1918: 10, 36, 45].

Ажбе учил рисовать по принципам основных линий и форм, представляющих конструкцию фигуры. Его метод отвечал желанию Грабаря овладеть законами достоверного изображения реальности. Грабарь писал, что он «заранее шел на полный отказ от субъективистических и индивидуалистических художественных концепций» и искал «такой способ писания с натуры, который давал бы максимальные гарантии самоконтроля и объективной правды, необходимой при школьном штудировании» [Грабарь 1937: 136; см. также: Подобедова 1957: 16]. Усвоив метод Ажбе, который был близок подходу Чистякова, Грабарь и Кардовский вскоре приобрели в школе «репутацию мастеров» [Грабарь 1937: 126–128, 137–138; Подобедова 1957: 14].

Подобно своим товарищам по школе Ажбе, Кандинский понимал, что для того чтобы стать профессиональным художником, ему было необходимо овладеть правильным анатомическим рисунком. Он даже открыл для себя целесообразную красоту «естественного закона конструкции», но вместе с тем во время занятий рисованием он чувствовал себя «рабом» «работы с модели», лишь копирующим внешние формы. В его глазах даже картины старых мастеров не выражали истинную красоту природы:

> Посещая старую Пинакотеку, я видел, что ни один из

> великих мастеров не исчерпал всей глубины красоты и разумности природной лепки: природа оставалась непобедимой. Временами мне чудился ее смех. Но гораздо чаще она представлялась мне отвлеченно «божественной»: она творила *свое* дело, шла *своими* путям и к *своим* целям, исчезающим в далеких туманах, она жила в своем царстве, бывшем, как это ни странно, вне меня. В каком же отношении стоит к ней искусство? [Кандинский 1918: 36–38, 43].

Судя по «Ступеням», вопрос об отношении искусства к природе начал волновать Кандинского уже в его студенческие годы в Москве, когда он пытался написать свою «Москву-сказку». В период учебы в Мюнхене он был все еще в начале пути, который вел его к осознанию духовной связи между двумя различными мирами, «миром искусства» и «миром природы», или, в терминах Владимира Соловьева, к пониманию, что искусство обладает своими особыми силами, одухотворяющими красоту природы [Там же: 13, 15, 45; Соловьев 1990: 126–127]. Этот вывод был результатом долгих и сложных внутренних поисков Кандинским выхода из конфликта между его ученическими попытками овладеть законами рационалистического рисунка и его стремлением выразить на холсте «хор красок» «предвечернего московского часа» и «мюнхенского цветового мира» [Кандинский 1918: 25].

Вспоминая уроки рисования с натуры, Кандинский писал:

> Игра линий нагого тела иногда очень меня интересовала. Подчас она меня отталкивала. Некоторые позы некоторых тел развивали противное мне выражение линий, и мне приходилось копировать его, насилуя себя. Я жил почти в непрерывной борьбе с собою. Только выйдя опять на улицу, вздыхал я снова свободно и нередко поддавался искушению удрать из школы, чтобы побродить с этюдником и по-своему отдаться природе [Там же: 38–39].

Товарищи Кандинского по школе, видевшие его красочные пейзажные этюды, иронически прозвали его «колористом» и «пейзажистом», намекая на слабость его рисунка [Там же: 43]. Грабарь вспоминал о Кандинском в особенно критическом тоне:

> Давно уже деятельным членом нашего кружка сделался приехавший из Москвы *Василий Васильевич Кандинский*. <…> Он писал маленькие пейзажные

> этюдики, пользуясь не кистью, а мастихином и накладывая яркими красками отдельные планчики. Получались пестрые, никак не согласованные колористически, этюдики. Все мы относились к ним сдержанно, подшучивали между собой над этими упражнениями в «чистоте красок». У Ашбэ Кандинский также не слишком преуспевал и вообще талантами не блистал [Грабарь 1937: 141].

Причины отрицательного отношения Грабаря к живописным попыткам Кандинского проясняются в программной статье «Упадок или возрождение?», опубликованной в 1897 г. в журнале «Нива». Грабарь защищал реализм и поиски жизненной правды в искусстве от эпохи Возрождения до импрессионизма, резко критикуя «самовыражение» современных ему «нервных» художников, передающих «свое впечатление так, как оно иногда отражается в их расшатанной душе», в виде «беспорядочных клякс и пятен, бешеных упражнений во всех цветах радуги, нелепых и бессмысленных красочных оргий» [Подобедова 1964: 75].

Другие причины непонимания между Кандинским и его товарищами по школе Ажбе имели психологическую подоплеку. Грабарь писал о Кандинском: «Он был совсем из другого теста, чем все мы, – более сдержан, менее склонен к увлечениям, больше себе на уме и меньше “душа нараспашку”» [Грабарь 1937: 141]. Кандинский не имел близких друзей в то время. Хотя его письма Кардовскому полны дружеских интонаций, он не раскрывал ему своих внутренних мыслей и чувств, как он делал в прошлом в письмах к Николаю Харузину. Кандинский знал, что Грабарь и другие русские студенты Ажбе считали его «ленивым и бесталанным», и он, чувствуя себя «одиноким и чужим» в их среде, все больше замыкался в себе [Kandinsky 1982: 374].

Погруженность Кандинского в свой внутренний мир выразилась в создании им в первые годы XX в. средневековых фантазий, героем которых стал одинокий странствующий рыцарь. Он увлекался в то время английскими прерафаэлитами и бельгийским мастером символистской литературы Морисом Метерлинком (Maurice Maeterlinck), развившими ретроспективное видение средневековой культуры. Он также интересовался интерпретациями средневековых мотивов в стиле модерн, заполнявшими популярные художественные журналы «The Artist» (Художник), «The Studio» (Студия) и «Ver Sacrum» (Священная весна)[83].

Важнейшим источником рыцарских мотивов в западноевропейской культуре является средневековая

христианская легенда о святом Граале. Грааль – ониксовая или золотая чаша, из которой Христос пил на Тайной вечере и в которую была собрана его кровь из раны от копья, нанесенной во время распятия, хранит тайны евхаристии и Голгофы. Согласно другой легенде, Грааль, драгоценный райский камень (*lapis exilis*), был спасен ангелами для человечества во время великой битвы между святой Троицей и Люцифером. Грааль, идеал «светлейшей радости» и «земного блаженства», стал высшей духовной целью странствующих рыцарей короля Артура в английских, французских и немецких легендах XII– XIII вв., которые многократно переиздавались в XIX в., особенно в 1890-е гг.

С 1850-х гг. легенды о Граале вдохновляли прерафаэлитов. Оперы Вагнера «Лоэнгрин» (1848) и «Парцифаль» (1882), основанные на немецкой версии легенды Вольфрама фон Эшенбаха (см.: [Wolfram von Eschenbach 1907]), нашли отражение в живописных символистских образах Крейна (Walter Crane), Дельвиля (Jean Delville), Редона (Odilon Redon) и повлияли на теософские интерпретации Грааля. В 1890-е гг. литературно-художественная группа Жозефина Пеладана (Joséphin Péladan) «Роза и Крест» разработала оккультный символизм, возродив старую немецкую традицию мистических поисков Грааля розенкрейцерами и возвещая о духовных исканиях художника как современного рыцаря Грааля [Dorra 1994: 147–149, 267–269; Lacy 1986: xxxi–xxxvii; Metken 1995: 116–123].

Возрождение рыцарской романтики в символизме конца XIX в. может объяснить интерес Кандинского к теме странствующих героев, но личные символические значения его средневековых образов проявляются в особенностях его неиллюстративного подхода к традиционным мотивам рыцарских легенд.

Картина Кандинского *Комета* (1900; *ил. 10*) кажется одним из воплощений переживания, которое, по его признанию, он знал с детства как ощущение «неясного стремления», днем «наполняющего душу беспокойством, а ночью вводящего в мир фантастических снов, полных и ужаса и счастья». Он связывал это переживание с процессом художественного творчества, о котором писал: «рисование и <…> живопись вырывали меня из условий действительности, т. е. ставили меня вне времени и пространства и приводили к самозабвению» [Кандинский 1918: 20–21].

Комета, ночная фантазия Кандинского, прямо связана с романтико-символистским архетипом образа ночи как бесконечной области, в которой проявляются таинственные мировые силы судьбы[84]. По легенде, замок Грааля появляется и исчезает подобно загадочному ночному видению. Король Грааля Анфортас (Anfortas), ослепленный страстью к своей возлюбленной

и забывший о Граале, был ранен в битве. Страна Грааля находится в опасности, страдая из-за незаживающей раны короля и ожидая своего спасителя. Парцифаль находит замок ночью [Wolfram von Eschenbach 1907: V, 225, 247, 250; IX, 230–231; 251].

Комета традиционно считалась знаком грядущей беды. В пьесе Метерлинка «Принцесса Малейн» («Princess Maleine», 1890) огромная комета окрашивает ночь в красный цвет, так что кажется, «будто кровь течет на замок», предрекая «войну или смерть одного из королей» [Метерлинк 1915(1): 1–5]. Состояние мира в картине Кандинского не столь определенно. Красноватые тона гуаши создают напряженное, тревожное, но не трагическое ощущение. Желто-золотая комета в небе может быть понята как космическое предзнаменование некого свершения, но не обязательно бедствия.

Одинокий рыцарь в *Комете* сидит неподвижно на коне, остановившись в начале замкового моста, как будто колеблясь пересечь реку, символическую границу. Он близок к своей цели, но не решается войти в замок. Он подобен Парцифалю, который во время своего первого посещения таинственного замка не осознал ясно своего предназначения и потому не смог быть служителем и спасителем Грааля (см.: [Wolfram von Eschenbach 1907: V; XVI, 788])

Картины Кандинского на средневековые темы, по его словам, «вылились» из впечатлений о Мюнхене как «городе искусства» и «сказки» [Кандинский 1918: 10]. В Мюнхене средневековое прошлое, легенды и искусство стали для него внутренне взаимосвязанными. Таинственный замок в *Комете* символизирует мир искусства, в который Кандинский вступил в Мюнхене, стремясь найти в нем свой духовный Грааль.

Комета представляет характерное для Кандинского субъективное преломление культурной традиции через личное переживание – движущую силу создания оригинального образа на основе свободной интерпретации традиционных мотивов. Легендарное ночное видение замка Грааля, мирового духовного центра в западноевропейской христианской традиции, было использовано Кандинским для создания собственной символической иконографии. В отличие от традиционной готической, романской или сказочно-восточной архитектуры замка и храма Грааля [Kolb 1963: 98–141], замок в *Комете* соединяет древнерусские и старогерманские архитектурные мотивы, символически отражая русско-немецкие корни художника[85].

Конфликт Кандинского с молодыми русскими художниками в школе Ажбе, его ощущение психологической изоляции в их среде

и понимание того, что он должен бороться за свой собственный путь в искусстве, сформировали скрытый подтекст образа одинокого воина в *Комете*. С другой стороны, Нина Андреевская, на которой Кандинский женился в 1917 г., вероятно, имела основания утверждать, что его первая жена Анна отнеслась негативно к его решению оставить карьеру ученого, стать художником и покинуть Москву [Kandinsky 1987: 31]. Кандинский неоднозначно относился к Анне, и даже во время их свадебного путешествия писал Николаю Харузину о своем разочаровании и о невозможности достичь «на земле такого счастья, о котором когда-то мечталось <…>, счастья, которое не сознаешь»[86]. Внутреннее отдаление Кандинского от Анны могло только возрасти с его погружением в мир искусства в Мюнхене. В этом контексте *Комета* содержит скрытое тревожное предчувствие, что его вступление в замок искусства приведет к разрыву с Анной, подобно тому как Лоэнгрин Вагнера вынужден был расстаться со своей молодой женой ради служения Граалю.

Реальность была главным источником *Кометы*, которая, однако, не представляет буквально события личной жизни Кандинского, но символически выражает вызванные ими сложные внутренние переживания художника, стоящего в начале пути своих исканий в искусстве. Одинокий рыцарь символизирует «я» Кандинского в сказочном мире средневековых фантазий.

Первые шаги Кандинского в мире искусства обнаруживают его желание принять активное участие в новых тенденциях художественной жизни Москвы и Мюнхена. В феврале 1901 г. он показал свои работы на VIII выставке Московского товарищества художников, а в августе 1901 г. на I выставке «Фаланги» («Phalanx»), художественного объединения, основанного им в Мюнхене.

В письме от 14 ноября 1900 г. к Кардовскому, вернувшемуся в Петербург, Кандинский писал о своей надежде присоединиться к «новой группе» московских художников, то есть к Московскому товариществу художников, организованному в 1893 г.[87] Его желание примкнуть именно к этой художественной группе было обусловлено определенными причинами. В то время петербургское Товарищество передвижников оставалось влиятельной художественной организацией, но это «старое» объединение с жесткими правилами приема молодых членов и с консервативными принципами тенденциозного реализма не могло привлекать Кандинского.

Художественное объединение «Мир искусства», основанное Сергеем Дягилевым и Александром Бенуа в 1898 г., декларировало, в противоположность передвижникам, «полную

свободу» художника в выражении его духовной жизни, а также поиски «мистического источника» вечной красоты [Бенуа 1901–1902: 342–344; 1928: 50–51; 1990 (2, ч. 4): 222; Стернин 1976: 22–26, 187; Bowlt 1982: 73, 76–77, 93]. Фактически Кандинский хотел представить свои картины на VIII выставке Московского товарищества художников вместе с работами Сергея Малютина и Михаила Врубеля, которые участвовали в выставках «Мира искусства»[88]. Тем не менее Кандинский не присоединился к «Миру искусства», и его единственным контактом с этим объединением была его статья «Корреспонденция из Мюнхена», опубликованная в журнале «Мир искусства» в 1902 г. [Kandinsky 1982: 46–51].

Вопрос художественного мастерства был центральным в идеологии «Мира искусства», основывающейся на любви к старым мастерам. Бенуа и Грабарь, ставший активным членом объединения, отличали новое «истинное» искусство, продолжающее великие культурные традиции, от «странного, оригинального, уродливого» декадентства [Бенуа 1990 (2, ч. 1): 151, 153, 222; Подобедова 1964: 73]. Ранние пейзажи Кандинского, написанные интенсивными красками и свободными мазками, как и декоративная *Комета*, хотя и исполненная в текучих, извилистых линиях и формах, типичных для модерна (ар нуво, югендштиль), но включающая неясные абстрактные элементы, не отвечали эстетическим критериям красоты и мастерства, культивируемым «Миром искусства».

С 1900 г. Борисов-Мусатов, недавно вступивший в Московское товарищество художников и ставший его фактическим лидером, открыл двери Товарищества для художников любых направлений. Он считал, что важнейшим признаком «истинно художественного произведения» является его «оригинальность», то есть «новая точка зрения, с которой художник рассматривает предмет или явление, будет ли эта оригинальность проявляться в новом взгляде на природу или в самом способе выражения». Борисов-Мусатов настаивал на индивидуальном самовыражении художника, воплощающего свою «художественную идею» [Русакова 1966: 31, 63]. Эти принципы настоящей художественной свободы, а также связь Товарищества с Москвой, привлекли Кандинского к группе Борисова-Мусатова.

VIII выставка Московского товарищества художников в 1901 г. была воспринята критикой как проявление декадентства в русском искусстве. Работы московских «декадентов», включая Борисова-Мусатова и Кандинского, были названы «пародиями» на модерн [Стернин 1976: 24–25, 187–189, 192]. Журнал «Мир искусства» резко критиковал выставку москвичей: «Вся она

наполнена произведениями подражательными, желающими быть современными, но ничего талантливого на ней не видно» [Русакова 1966: 63]. Кандинский был задет негативными отзывами в прессе и в своей статье «Критика критиков», опубликованной в апреле 1901 г. в московской газете «Новости дня», атаковал критиков, пишущих «без знания или понимания их предмета»[89].

Кандинский активно участвовал в ежегодных выставках Московского товарищества художников с 1901 по 1907 гг. [Стернин 1976: 197, 200, 203; Gordon 1974: 85, 120, 185]. Одновременно в 1900–1901 гг. его энергия была сосредоточена на создании «Фаланги», нового выставочного объединения, организованного в Мюнхене в мае 1901 г. Он начал работать над планом «Фаланги» летом 1900 г., до присоединения к Московскому товариществу художников и, вероятно, вскоре после того как его работы не были приняты Мюнхенским Сецессионом (Die Münchner Sezession) – обществом художественных выставок[90].

С 1893 г. Мюнхенский Сецессион, центральной фигурой которого был Франц Штук (Franz Stuck), стал новой важной художественной силой, способствовавшей развитию символизма и модерна и противостоявшей реалистическим и натуралистическим тенденциям, сохраняемым старым Мюнхенским товариществом художников (Die Münchener Künstlergenossenschaft). Эстетика Мюнхенского Сецессиона опиралась на понятие «истинного» художника, создающего «абсолютно художественное» произведение на основе точного представления форм. Жюри Сецессиона, как правило, не принимало на выставки картины с любым экспрессивным «искажением» формы [Makela 1990: 19–132].

Работы Кандинского были отклонены Мюнхенским Сецессионом, очевидно, потому, что они не отвечали критерию «абсолютно художественной» живописи, в той же мере, в какой они не удовлетворяли критерию мастерства, установленному «Миром искусства». Это становится очевидным уже по негативной оценке Штуком подхода Кандинского к цвету. Кандинский вспоминал, что во время его обучения в живописном классе Штука в Мюнхенской академии искусства в 1900 г. учитель решительно протестовал против его «“крайностей” в краске», советуя ему «поработать некоторое время и для изучения формы только черной и белой краской» [Кандинский 1918: 44–45]. После 1900 г. консерватизм Мюнхенского Сецессиона стал проявляться особенно отчетливо. Кандинский писал Кардовскому, что выставка Сецессиона в 1901 г. не содержала ни «новой мысли», ни

«свежего чувства»[91]. В «Корреспонденции из Мюнхена», написанной для «Мира искусства» по поводу Мюнхенского Сецессиона в 1902 г., Кандинский подчеркнул неспособность Сецессиона стимулировать новые пути в искусстве [Kandinsky 1982: 47–48].

Кандинский видел свою «Фалангу» по-настоящему свободной и гибкой художественной организацией, борющейся за новое «революционное» искусство[92]. Его плакат для I выставки «Фаланги» в 1901 г. (*ил. 11*) визуально декларирует кредо организации через символический образ духовных битв в мире искусства [Lee 1982: 190–191; Moeller 1994: № 23].

Дорические колонны, намекающие на храм искусства, делят плакат Кандинского на три части, образуя средневековую композицию триптиха. Древнегреческая фаланга воинов в центральной части триптиха метафорически выражает необходимость коллективного действия художников, объединенных дружбой и общими целями, для воплощения новых идей в искусстве. Фаланга Кандинского символически противостояла Афине с плаката, созданного Штуком для I выставки Мюнхенского Сецессиона в 1893 г. (ГГЛ) [Weiss 1979: 57–58; Hahl-Koch 1993: 80]. Изображение античной богини справедливой войны, мудрости и искусств было стилизировано под древнегреческую классику; этот образ стал ключевой метафорой символизма Мюнхенского Сецессиона, опиравшегося на идеалы классической культуры. В противоположность этому фалангисты Кандинского изображены в упрощенных «архаических» и полуабстрактных формах.

Левая часть триптиха, в которой большой массив темного леса контрастирует с далекой светлой средневековой крепостью, окруженной палатками военного лагеря, символически представляет войну в мире искусства. Если одинокий рыцарь в *Комете* (*ил. 10*) находится в состоянии колебания и бездействия, армия на плакате осаждает цитадель искусства, намекая на оппозицию Кандинского Мюнхенскому Сецессиону и академии.

В правой части триптиха два мертвых рыцаря лежат на поле боя в окружении пары огромных хищных птиц, изображенных в абстрагированной форме [Lee 1982: 190–192]. Пали ли герои в поединке друг с другом или в борьбе с чудовищными созданиями, неизвестно, но эти птицы, подобно лесу в левой части триптиха, символизируют силы мрака.

Древнегреческие воины в метафорической интерпретации Кандинского стали прототипами средневековых рыцарей, готовых к борьбе и самопожертвованию во имя своих идеалов.

Поиски идеала

Романтическая тема и сказочная средневековая атмосфера связывают картину Кандинского *Встреча* (1901; *ил. 12*) с любовными пьесами Мориса Метерлинка[93]. Поэтический сборник Метерлинка «Теплица» («Serres chaudes», 1889) и собрание литературно-философских эссе «Сокровище смиренных» («Le Trésor des humbles», 1896) также помогают лучше понять иконографию символических мотивов Кандинского. Герои пьес Метерлинка обычно живут в старом замке, отделенном от внешнего мира темным лесом. Конфликт между реальностью и их душами является причиной их страданий. Они стараются преодолеть свои внутренние страхи и найти дорогу к свету (например, в пьесе «Аглавена и Селизета» [Метерлинк 1915(1): 187–230]). В книге «О духовном в искусстве» (1911) Кандинский подчеркивал символизм произведений Метерлинка:

> Он [Метерлинк] вводит нас в мир, который называют фантастическим или, вернее, сверхчувственным. Его Princesse Maleine, Sept Princesses, Les Aveugles и т. д. не являются людьми прошедших времен <…>. Это просто души, ищущие в тумане, где им угрожает удушье <…>. Эту атмосферу он создает, пользуясь чисто художественными средствами, причем материальные условия – мрачные замки, лунные ночи, болота, ветер, совы и т. д. – играют преимущественно символическую роль и применяются больше для передачи внутреннего звучания [Кандинский 1992: 30–31].

Метерлинк видел в человеческой душе отражение непостижимого божественного принципа, имеющего свои собственные скрытые законы. Тем, кто стремится постичь духовный мир, душа открывает свою красоту и силу. Большинство людей, погруженных в страсти жизни, не слышат внутренние голоса своих душ, но они прозревают в драматические моменты любви, страдания и смерти. Когда душа пробуждается, внешние события и слова теряют свои значения. Тишина наполняет мир души («Сокровище смиренных» [Метерлинк 1915(2): 25–30]).

Влюбленные в картине Кандинского *Встреча* ощущают тишину, состояние бессловесного соприкосновения двух душ. Темный лес, в котором они, как кажется, скрываются, отделяет их от недостижимого сверкающего замка. Кандинский вспоминал,

как в Мюнхене он написал «три-четыре» работы, используя подход Рембрандта к темному и светлому в живописи [Кандинский 1918: 23]. В картине *Встреча* свет, будучи слабым в затененном переднем плане, становится сильным на дальнем плане, связывая эти две контрастные области тональными переходами. Кандинский старался достичь здесь эффекта, который он описал как «двузвучие» темного и светлого, напоминавшее ему «вагнеровские трубы» [Там же: 22]. Хотя влюбленные пребывают в символической темноте, часть света, исходящего от далекого для них замка, проникает в их область, метафорически выражая надежду на преодоление внутреннего мрака.

В скрытом символическом аспекте *Встреча* передает стремление Кандинского к гармоничной любви, к воплощению мечты, по его словам, о «счастье, которое не сознаешь», и которого он в реальности не достиг с Анной[94]. Сказочный мир видений из Средневековья стал местом его исканий идеальной любви.

Работа Кандинского *Сумерки* (1901; *ил. 13*) выполнена в стиле модерн. Локальные цвета, гибкие волнообразные линии и формы, замкнутые цветные контуры, создающие ореол вокруг всех элементов изображения, соединяют декоративные качества с символическим значением.

Фантастическая сцена стремительного галопа одинокого рыцаря через ночной пейзаж с темным лесом, странным одиноким цветком на желтовато-зеленой почве, серебряным серпом луны и единственной золотой звездой на небе создает таинственную эмоциональную атмосферу, напоминающую своим мистицизмом поэтические переживания Константина Бальмонта в сонете «Лунный свет» из сборника «Под северным небом» (1894):

> Когда Луна сверкнет во мгле ночной
> Своим серпом, блистательным и нежным,
> Моя душа стремится в мир иной,
> Пленяясь всем далеким и безбрежным

[Бальмонт 1994(1): 13].

Луна, звезда и цветок в картине Кандинского взаимосвязаны по форме их эмблематического представления. Все эти элементы окаймлены коричневыми контурами, тогда как серебряный цвет луны откликается в серебряных фонах золотой звезды и голубого цветка.

Душа человека, по Метерлинку, мистически связана со своей

звездой, которая определяет его земной путь, жизнь, любовь и смерть («Сокровище смиренных» [Метерлинк 1915(2): 118]). Звезда судьбы ведет героя Кандинского к одинокому, светло-голубому ночному цветку. Новалис (Novalis)[95] выразил свое стремление к недостижимому мистическому духовному центру вселенной как непреодолимое влечение к фантастическому «голубому цветку», а Метерлинк передавал душевные состояния через различные формы и краски ночных «цветов сердца» (см. его стихотворение «Цветы сердца» из сборника «Теплица» [Метерлинк 1915(2): 16]).

В композиции *Сумерек* Кандинский четко разделил небо и зеленую поляну с голубым цветком, целью рыцаря в земной сфере его души. Зеленая поляна контрастирует с коричнево-черным темным массивом леса за всадником. Согласно «Катехизису теории цвета» («Katechismus der Farbenlehre», 1898) Эрнста Бергера, находившемуся в личной библиотеке Кандинского, черный цвет создает печальное, гнетущее настроение, связанное с представлением о смерти, а зеленый, земной цвет луга и поля, выражает идеи покоя, обновления, согласия [Berger 1898: 296–297].

Рыцарь Кандинского ищет свою истину в странствии через опасный лес, и он уже нашел путь к своей духовной цели – цветку на зеленой поляне. Его голубое копье в золотом ореоле, испускающее языки пламени, кажется волшебным, мистическим оружием[96]. Перо и мантия рыцаря окрашены в интенсивный красный цвет, его доспехи синие, а конь светло-голубой. Серебряный ореол окружает всю фигуру скачущего всадника. По Бергеру, красный цвет ассоциируется с пламенными эмоциями, а голубой, цвет неба и бесконечности символизирует надежду и преданность [Berger 1898: 295–295]. В этом контексте красный и голубой цвета в образе рыцаря Кандинского формируют бинарный символ: красный означает его земные страсти, а голубой указывает на его духовную связь с идеалом – голубым цветком. Эта связь поддерживается и серебряным ореолом рыцаря, перекликающимся с серебряным сиянием цветка.

В более специфическом аспекте ночной цветок Кандинского интерпретирует идею любви, которая, в ее высшем значении, охватывает все духовные идеалы мира. В «Ночных цветах» Бальмонта из сборника «В безбрежности» (1895) невидимые и безымянные ночные цветы любви пробуждают жажду и ожидание красоты:

> В воздухе нежном прозрачного мая
> Дышит влюбленность живой теплоты:

В легких объятьях друг друга сжимая,
Дышат и шепчут ночные цветы.
<…>

То не жасмин, не фиалки, не розы,
То не застенчивых ландышей цвет,
То не душистый восторг туберозы, —
Этим растеньям названия нет.

Только влюбленным дано их увидеть,
С ними душою весь мир позабыть,
Тем, что не могут друг друга обидеть,
Тем, что умеют ласкать и любить.
<…>

Если виденья в душе пролетают,
Если ты жаждешь и ждешь Красоты, —
Это вблизи где-нибудь расцветают,
Где-нибудь дышат – ночные цветы

[Бальмонт 1994(1): 96–97][97].

В то время как *Комета*, *Встреча* и *Сумерки* являются ночными фантазиями, *Старый город* (1902; *ил. 14*) представляет собой солнечный образ, объединяющий фантазию с реальным пейзажем[98]. Осенью 1901 г. Кандинский совершил путешествие в средневековый город Ротенбург:

> Я съездил в Rothenburg-ob-der-Tauber <…>. Это была необыкновенная поездка – будто во сне. Мне казалось, что какая-то чудесная сила, вопреки всем законам природы, опускает меня все ниже, столетье за столетьем в глубины прошедшего. Я выхожу с маленького <…> вокзала и иду лугом в старые ворота. Ворота, еще ворота, рвы, узкие дома <…>, узкий мой номер и застывшее море ярко-красных покатых черепичных крыш, открывшееся мне из окна. Все время было ненастно <…>. Только раз за всю неделю на какие-нибудь полчаса выглянуло солнце. И ото всей этой поездки осталась всего одна картина, написанная мною – уже по возвращении в Мюнхен – по впечатлению. Это – «Старый город». Он солнечен, а крыши я написал ярко-красные – насколько сил хватило. В сущности и в этой картине я охотился за тем часом, который был и будет

самым чудесным часом московского дня [Кандинский 1918: 10–13, см. также: Kandinsky 1982: 359–360; Hahl-Koch 1993: 71].

По собственному признанию, Кандинский «никогда не обладал так называемой хорошей памятью» на цифры, имена, тексты. Его «единственным спасением была память зрения», благодаря которой «пейзажи, писанные по воспоминанию», удавались ему «иногда больше, нежели писанные прямо с натуры». Так был написан *Старый город* [Кандинский 1918: 32]. Зрительная память Кандинского усваивала образы, родившиеся под влиянием сильного эмоционального отклика на зрительные впечатления. В Ротенбурге он заново испытал острое переживание цветовой интенсивности московского заката, которое некогда связало для него Россию и Германию.

Старый город по энергичным мазкам и сильным краскам близок картинам Ван Гога (Vincent van Gogh), написанным в Арле (Arles) под впечатлением мощного солнечного света. В *Красном винограднике* (1888; ГМИИ) Ван Гог передал те же интенсивные красные и желтые тона заходящего солнца, что и Кандинский в *Старом городе*. Ван Гог описал цветовой эффект заката в письме к своему брату Тео (Teo van Gogh), написанном в ноябре 1888 г.:

> В понедельник – ах, если бы ты был с нами! – мы видели красный, совершенно красный, как красное вино, виноградник. Вдали он становился желтым, затем шло серое небо, и надо всем солнце. Почва после дождя была фиолетовая и светилась желтым в тех местах, где отражалось заходящее солнце [van Gogh 1958(3): № 559].

Метафорическое представление солнца как идеала красоты, любви, счастья и гармонии было типичным для символизма. Стефан Георге (Stefan George), влиятельный немецкий поэт-символист, использовал образ «солнечного царства» счастья в поэтическом цикле «Победа лета» («Sieg des Sommers») из сборника «Год души» («Das Jahr der Seele», 1897) [George 1958(1): 132][99]. Владимир Соловьев считал, что солнечный свет, первый принцип красоты в природе, одушевляет материю и выражает универсальное единство мира, а в одном из своих стихотворений противопоставил смерти вечное «солнце любви»:

> Бедный друг, истомил тебя путь,
> Темен взор, и венок твой измят.
> Ты войди же ко мне отдохнуть.
> Потускнел, догорая, закат

<…>.

Смерть и Время царят на земле, –
Ты владыками их не зови;
Все, кружась, исчезает во мгле,
Неподвижно лишь солнце любви

[Соловьев 1900: № XVIII, ср.: Там же: 102–103].

В «Аромате Солнца» Бальмонта из сборника «Горящие здания: Лирика современной души» (1899) солнце символизирует мировую гармонию:

В Солнце звуки и мечты,
Ароматы и цветы
Все слились в согласный хор,
Все сплелись в один узор

[Бальмонт 1994(1): 293].

Старый город Кандинского содержит в себе как реплику на упомянутые выше идеи, так и скрытый символический подтекст. На картине изображена одинокая женская фигура в средневековом платье, стоящая неподвижно, как будто в ожидании, перед городом за ее спиной. *Закат* Кандинского (1901; ЧС, Крефельд), напротив, изображает одинокого всадника, приближающегося к городу. Две картины кажутся взаимосвязанными: в *Закате* герой прибывает в город, а в *Старом городе* девушка ожидает его.

После смерти своего дяди в Москве в марте 1901 г. Кандинский был в состоянии депрессии[100]. До середины августа Кандинский, занятый организацией «Фаланги», не мог покинуть Мюнхен. В это время Анна была в Москве. После открытия выставки «Фаланги» 15 августа 1901 г. он выехал из Мюнхена и приехал в Москву в середине сентября. По дороге в Москву или на обратном пути в Мюнхен Кандинский посетил Ротенбург, пока жена все еще оставалась в Москве до середины ноября, чтобы переслать в Мюнхен их мебель[101]. Эта ситуация усилила его чувство одиночества, а переживание смерти дяди обострило его мечту о любви, повлияв на создание *Заката* и *Старого города*.

Путешествие Кандинского в Россию осенью 1901 г. вдохновило его на создание *Русского рыцаря* (1901–1902; *ил. 15*), изображающего русского воина XVI или XVII в. на фоне осеннего

пейзажа, подобного тому, что с глубокой лирической экспрессией был воплощен Левитаном в картинах, поразивших Кандинского в юности (*ил. 6*)[102].

Из Москвы Кандинский писал Кардовскому, что он рад поездке своего товарища в деревню, где сохранилась «древняя Русь»[103]. Из этого видна очарованность Русью и самого Кандинского. Если героем его средневековых фантазий, рожденных в Германии, является западноевропейский рыцарь, то сейчас его герой – русский воин на коне, заставляющем вспомнить «буланку в яблоках» из детства художника.

«Русский рыцарь», одинокий и неподвижный, находится у реки, отделяющей его от церкви на противоположном берегу. Написанный в обобщенных формах пейзаж с церковью, золотые купола которой мерцают на темно-голубом фоне леса, кажется нереальным, как его отражение в тихой воде. Эмоциональное напряжение, вызванное контрастом между красной одеждой воина и холодными тонами пейзажа, усиливается его позой. Судя по положению коня, воин был обращен лицом к церкви, но затем повернулся назад, задумчиво вглядываясь в нежные березы за его спиной, как будто мысленно беседуя с ними.

Образ березы – один из распространенных мотивов русской культурной традиции, содержащий множество подтекстов, от метафоры связи с русской землей до символа красоты, женственности, а также любовного переживания. Например, в одном из вариантов былины «Добрыня и Марин ка» Добрыня, кланяющийся матери при прощании с ней, сравнивается с березой, склонившейся к земле. В былине «Алеша Попович и Илья Муромец» Алеша мечтает, чтобы слава о нем дошла до кудрявой березы, то есть чтобы он прославился по всей Руси [Тихонравов, Миллер 1987: 379][104]. В русских сказках заколдованная царевна часто появляется из березы [Афанасьев 1913–1914: № 147, 154]. В популярном романсе «Русская песня», основанном на народной песенной традиции, береза метафорически отражает любовные страдания девушки:

Во поле березонька стояла,
Люли, люли стояла,
В чистом кудрява бушевала,
В тереме девица горевала;
Девицу с милым разлучают,
Девицу с постылым обручают

[Рабинович 1987: 379, см. также: Потебня 1883: 248].

Алексей Толстой использовал образ березы, чтобы передать сердечную печаль:

Острою секирой ранена береза,
По коре сребристой покатились слезы;
Ты не плачь, береза, бедная, не сетуй!
Рана не смертельна, вылечится к лету,
Будешь красоваться, листьями убрана…
Лишь больное сердце не залечит раны!

[Банников 1986: 279].

В произведении Алексея Жемчужникова «Придорожная береза» (1895) лирический герой, подобно «русскому рыцарю» Кандинского, беседует с березой:

В поле пустынном, у самой дороги, береза,
Длинные ветви раскинув широко и низко,
Молча дремала, и тихая снилась ей греза;
Но встрепенулась, лишь только подъехал я близко.
Быстро я ехал; она свое доброе дело
Все же свершила: меня осенила любовно;
И надо мной, шелестя и дрожа, прошумела,
Наскоро что-то поведать желая мне словно –
Словно со мной поделилась тоской безутешной,
Вместе с печальным промолвя и нежное что-то…
Я, с ней прощаясь, назад оглянулся поспешно,
Но уже снова ее одолела дремота [Там же: 313].

Элегическое настроение, воплощенное в *Русском рыцаре*, может быть объяснено ностальгией Кандинского, вернувшегося на короткий срок на родину в первый раз после своего отъезда в Германию в 1896 г. Эта картина отражает переживания художника на нескольких уровнях. В сентябре 1901 г. Кандинский и Анна отправились из Москвы в Одессу, посетив прежде Ахтырку, где они жили в юности и где он написал сейчас несколько этюдов «золотой осени» (*Ахтырка. Осень* – ФМ, 10, и *Этюд к Плотине* – ФМ, 3). Поездка в деревни Московской губернии, богатой памятниками древнерусской культуры и истории, помогает понять обращение Кандинского к теме Руси как вновь пережитое соприкосновение художника со своими русскими корнями.

Московская губерния была также и местом рождения новой

русской лирической живописи настроения в работах абрамцевских художников. Лирический образ природы в *Русском рыцаре* выражает ту же одухотворенную красоту простого пейзажного мотива, какую искали Нестеров, Левитан и другие художники абрамцевского круга.

Ностальгические переживания Кандинского, стимулированные посещением мест его юности, имеют и более глубокий подтекст. Воспоминание о счастливых днях с Анной в Ахтырке в их студенческие годы, очевидно, обостренное нарастающей внутренней сложностью отношения к ней, могло стать эмоциональным источником сложного состояния лирического героя Кандинского в *Русском рыцаре*, показанного в сцене, которая читается одновременно как встреча и как прощание. В этом контексте сопоставление одинокой березы и березы с двумя стволами подразумевает символическую интерпретацию темы одиночества в близости.

Тема любви, один из символических мотивов *Встречи*, *Сумерек* и *Русского рыцаря*, объединяет эти три картины. *Встреча* представляет мечту Кандинского о любви в сказочном мире средневековой Германии, *Сумерки* выражают его стремление к мистическому идеалу любви, а *Русский рыцарь* трансформирует противоречивое чувство художника к Анне в реальной жизни в символический, ностальгический образ.

Картина Кандинского *Город-крепость в осеннем пейзаже* (1901–1902; *ил. 16*) стилистически соответствует русскому модерну, или «новому русскому декоративному искусству», которое Константин Коровин, Иван Билибин, Елена Поленова, Михаил Врубель, Николай Рерих и Сергей Малютин развивали в фольклорных образах[105]. Согласно Сергею Маковскому, влиятельному художественному критику начала XX в., истинно современный художник обращается к сказкам и народным песням, «таинственному наследию» прошедших времен, чтобы идеализировать прошлое и проникнуть в тайну мира [Маковский 1904: 97–106].

Созданный Кандинским образ отражает идеал красоты, воплощенный в волшебных золотых царствах и городах с белокаменными домами, теремами, церквями и царскими дворцами. С другой стороны, печальная красота осени в *Городе-крепости*, подобная многим образам «золотой осени» в русской поэзии и живописи, от «Осени» Пушкина (1833) до осенних пейзажей Левитана, скрывает в себе то же ностальгическое переживание Кандинского, что и его *Русский рыцарь*.

Не будучи топографически точным изображением старой Москвы, *Город-крепость* напоминает традиционный исторический

образ древнего «белокаменного» и «златоглавого» Московского Кремля [Тихомиров, Иванов 1967: 17][106]. В XVI в. новые стены и башни Кремля были возведены из красного кирпича. После войны 1812 г. восстановленные стены Кремля были окрашены в белый цвет[107]. Хотя во второй половине XIX в. кремлевские стены снова стали кирпично-красными, поэтическая традиция сохранила его старинный образ, запечатленный, например, в строках А.С. Пушкина и М.Ю. Лермонтова:

…Перед ними
Уж белокаменной Москвы,
Как жар, крестами золотыми
Горят старинные главы

(А.С. Пушкин, «Евгений Онегин», VII, 36).

Над Москвой великой, златоглавою,
Над стеной кремлевской белокаменной
Из-за дальних лесов, из-за синих гор,
< … >
Заря алая подымается

(М.Ю. Лермонтов, «Песня про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова», III, 1–6).

К XVI в. Москва стала олицетворением «святой Руси», страны «многочисленных церквей и непрестанного колокольного звона» [Милюков 1994(2): 27]. В сочинении «Панорама Москвы» (1834) Лермонтов назвал Московский Кремль «алтарем России», на который приносились многие жертвы. Для поэта Кремль, священное место и духовный центр России, сожженный в войне 1812 г. и восставший, подобно легендарному фениксу, из пепла, был символом вечного обновления страны [Лермонтов 1946: 321–323].

Родившись в Москве, Кандинский провел там первые три счастливых года своей жизни. Гармония его детского мира омрачилась, по его словам, «черными впечатлениями», пережитыми во время двух лет жизни его семьи в Италии, и разрушилась совсем, когда он в возрасте пяти лет в последний раз видел своих родителей вместе в Москве. В студенческие годы

в Москве он испытал разнообразные и сложные переживания, полные счастливых моментов и разочарований, как в увлечениях наукой и искусством, так и в своих первых попытках найти внутреннюю гармонию в дружбе и любви. Москва всегда была центром его мира, и он называл свой родной город «белокаменной, увенчанной золотом» «Москвой-матерью», что отсылает к идиоме «Москва – мать городов русских», указывающей на Москву как на источник и сердце России [Kandinsky 1982: 382]. Он связывал Москву с образами своих родителей, особенно с матерью, в которой видел воплощение «всей сущности самой Москвы», считал Москву «исходной точкой» своих исканий и мечтал написать свою «Москву-сказку» [Кандинский 1918: 53–56; Kandinsky 1982: 382].

Город-крепость, написанный в хрупких формах и деликатных тонах акварели и гуаши и кажущийся нематериальным, сказочным, недосягаемым видением, является одной из ранних попыток Кандинского трансформировать свои переживания, связанные с Москвой, в многомерный символический образ. *Город-крепость* представляет стремление художника воплотить свой идеальный духовный город, выражающий важнейшие грани его исканий и переживаний. Это символ его ностальгического влечения к родной земле, ее истории, культуре, фольклору и идеалам красоты, его надежды обрести веру в «святой Руси», его жажды утраченной, недостижимой гармонии, стремление к которой так же неуничтожимо, как Московский Кремль, по Лермонтову, сгоревший и возродившийся из пепла.

Таинственные замки в *Комете* (*ил. 10*) и *Встрече* (*ил. 12*), солнечный образ *Старого города* (*ил. 14*) и *Город-крепость* являются иконографическими вариантами внутреннего города Кандинского в его мирах средневековой Германии и Древней Руси.

Параллельно Кандинский создал так называемые сцены бидермейера («Biedermeier scenes») – картины из бюргерской жизни первой половины XIX в. [Barnett 1992: 13]. Во время своего пребывания в Париже в 1889 г. Бенуа отметил новый интерес к «поэзии старых времен» бидермейера, а обозреватель выставки Мюнхенского Сецессиона 1899 г. писал о возросшей популярности этого стиля [Бенуа 1990(2, ч. 4): 263; Keyssner 1899: 1899: 181][108].

Прозрачный воздух (1901; *ил. 17*) Кандинского относится к ретроспекции бидермейера, развитой, например, Томасом Гейне (Tomas Teodor Heine) в журнале «Simplicissimus», Юлиусом Дицем (Julius Dietz) в журнале «Jugend» («Юность»), Константином Сомовым в «Мире искусства» и Виктором Борисовым-Мусатовым в

Московском товариществе художников. Каждый художник интерпретировал бидермейер в индивидуальной манере. Сомов воспринимал эпоху бидермейера через эмоциональный мир настоящего. Его произведение *Дама в голубом* (1900; ГТГ) представляет женщину в вечернем парке, одетую в платье с кринолином, типичное для середины XIX в. На самом деле это образ современной интеллигентной женщины, которой свойственна утонченная нервно-психологическая восприимчивость и внутренняя сложность переживаний, характерная для конца XIX – начала XX в. *Гобелен* Борисова-Мусатова (1901; ГТГ), изображающий двух девушек в кринолинах в усадебном парке, в неопределенной ситуации, показывает интимный, вневременной мир элегической красоты и гармонии в ритмически-музыкальных формах и блеклых тонах старых гобеленов [Бенуа 1979: 484–485; Русакова 1966: 56, 71–73] [109].

В отличие от образов Сомова и Борисова-Мусатова, *Прозрачный воздух* Кандинского акцентирует ярко-желтые тона солнечного света. Он вспоминал, что по приезде в Мюнхен в 1896 г. «полусознательное, но полное солнца обещание шевельнулось» в нем [Кандинский 1918: 10].

Прозрачный воздух – это идиллический образ, вероятно, основанный на обыденных сценах бюргерской жизни, которые Кандинский видел, гуляя с женой в Мюнхене в Английском саду (Englischer Garten) или в Придворном саду (Hofgarten). Однако в паре на переднем плане справа чувствуется скрытая отчужденность, что вносит некое напряжение в идиллию бидермейера. Дама в белом платье с кринолином смотрит вглубь парка, а ее спутник, почти заслоненный ее фигурой, склонил голову, погруженный в себя. «Полное солнца обещание» оставалось неосуществленной мечтой Кандинского в том ее аспекте, который он связывал с истинной любовью как «счастьем, которого не сознаешь». *Прозрачный воздух* трансформирует, таким образом, реальность переживаний Кандинского, вызванных его растущим внутренним отчуждением от Анны, в символическую сцену из идиллических времен бидермейера.

К зиме 1901–1902 гг. Кандинский сформировал основные темы и иконографические мотивы своего личного символизма, дальнейшее развитие которого определялось изменениями в его внутреннем мире.

Глава пятая
Цикл символов
1903

На обороте: В. Кандинский. «Стихи без слов». Горное озеро. Фрагмент

Габриэла Мюнтер

Зимой 1901–1902 гг. в Мюнхене открылась частная художественная школа «Фаланги», и Кандинский начал вести там классы рисунка и живописи. В январе 1902 г. его студенткой стала Габриэла Мюнтер. Как и Кандинский, она принадлежала к семье из среднего класса. Ее отец, дантист, происходил из уважаемой семьи вестфальских купцов и священников; мать родилась в семье плотника из швабской деревни. Габриэла любила немецкий фольклор, литературу, оперу, театр, фотографию; пела песни и играла на пианино и гитаре. Она была тихой, скромной, сентиментальной девушкой с идеалами счастливой семьи и уютного дома. С детства она увлекалась рисованием, и к двадцати годам искусство заняло самое важное место в ее жизни [Eichner 1957: 26–35; Heller 1997: 12, 27, 38–50].

Габриэла записалась в класс Кандинского по рисованию обнаженной модели и также посещала его живописный класс. Кандинский преподавал по системе, близкой к академическому обучению, но его взгляд на женщину-художницу как независимую личность был необычен для того времени, поскольку считалось, что женщина не может быть оригинальным художником. На Габриэлу такое отношение Кандинского произвело впечатление, и уже в течение первого зимнего семестра они почувствовали взаимную дружескую симпатию, основанную на ее уважении к нему как к учителю и художнику и на его признании ее художественного таланта [Eichner 1957: 36–47; Hoberg 1994: 31, 34–35; Heller 1997: 44–46, 52–54][110].

Летом 1902 г. Кандинский взял свой класс писать пейзажи в Кохель (Kochel), маленький баварский городок около озера Кохельзе (Kochelsee) у подножья Альп [Hoberg 1994: 32, Heller 1997: 54–55]. Во время этой поездки чувства Кандинского к Габриэле стали более сильными, чем просто дружеские. В своей кохельской записной книжке 1902 г. он записал стихотворение:

> Молчи, молчи! Скрывай свои мученья,
> О радостях своих не говори,
> Спокоен будь в минуту наслажденья,
> А не придет – безропотно умри (ФМ, 339: 5).

Кандинский испытывал внутренние противоречия между усиливающейся любовью к Габриэле и нежеланием причинить боль Анне. В свою очередь, Габриэла разрывалась между

ненавистью, по ее словам, к «любому сорту лжи» и влечением к Кандинскому[111]. Когда Анна приехала в Кохель, он попросил Габриэлу уехать. 22 августа Габриэла вернулась в Мюнхен, и затем отправилась в Бонн навестить свою семью [Heller 1997: 12]. Два портрета, *Аня с Дэзи* (*ил. 18*) и *Габриэла Мюнтер* (*ил. 19*), выполненные Кандинским в Кохеле летом 1902 г., отражают его восприятие этих двух важных для него женщин. Аня показана им в уютном огороженном месте, отделенном деревьями от дальних гор. Она сидит на скамье в удобной позе, с собачкой Дэзи у ног, и выглядит как человек со спокойным, уравновешенным и мирным характером. Напряженная фигура Габриэлы изображена в открытом пространстве, сидящей на крутом склоне холма, на маленьком складном стуле для этюдов на воздухе. Юная скромная Габриэла кажется скрывающей внутреннее беспокойство. «Моя застенчивая маленькая Элла», – так Кандинский позже называл ее в своих письмах[112].

Остаток 1902 г. стал для Кандинского и Габриэлы временем тайных писем и свиданий, внутренних колебаний и тревог. В неотправленном письме Кандинскому от 10 октября 1902 г. Габриэла пыталась объяснить ему свои переживания:

> Моя идея счастья – это домашняя, семейная жизнь, уютная и гармоничная, насколько я могла бы сделать ее с кем-нибудь, кто всецело и всегда принадлежит мне <…>. Я всегда так презирала и ненавидела любой сорт лжи и секретности, что я просто не могла склонить себя к ним. Если мы не можем быть друзьями на виду всего света, я должна вовсе отказаться от дружбы – я не хочу ничего, кроме как быть открытой, и я хочу отвечать за то, что делаю, – иначе я буду несчастна <…>. Только будь благоразумной и не будь опять сентиментальной. Действительно я склонна к сентиментальности, но я ужасно стыжусь этого и на самом деле ненавижу это. Я часто чувствую себя очень одинокой, потому что нет никого, для кого я что-нибудь значу и кого я по-настоящему люблю <…>. Кандинский – ужасно дорогой, прекрасный друг <…>. Я так жду его письма – но друг просто не пишет, то, в чем он нуждается – это более сильная женщина – я не могу быть такой, даже если бы захотела. Недостаточно сильный характер – моя проблема <…>. Или все, или ничего – ничего это намного лучше, чем полумеры – что я не могу принять – Кандинский, верни мне покой![113]

Вероятно, содержание этого письма стало известно

Кандинскому, так как его письмо от 18 октября 1902 г. выглядит как ответ Габриэле:

> Мой хороший, дорогой друг,
>
> ~~~ Сегодня я читал твое письмо снова и снова и я так много извлек из него. Так много разных мыслей и чувств смешалось! Да, да! Ты права. Я думаю о тебе сейчас все время, много больше, чем прежде, когда я обращал больше внимания на свои собственные интересы <…>. Я очень люблю тебя, и опять, и сотни раз, так сильно. Ты должна верить этому и не забывать это. И потом для публики и для нас самих мы – друзья. А потом придет время и покажет нам, где мы были правы и где ошибались. И мы должны больше доверять друг другу! Да? Не всегда спрашивай себя: любовь ли это? Зачем мне лгать? Я тоже потерял свой покой, свое хладнокровие. Я очень хотел бы увидеть тебя хотя бы на полчаса![114]

«Чувство звенит во мне так нежно, как нежна ты сама», – писал он Габриэле 27 октября. «В школе и сейчас дома я ощущаю покой и счастье в себе», – уверял он в ноябре. «Когда я работаю, я слышу твой дорогой голос, я чувствую так, как будто ты рядом», – писал он в декабре[115].

В картине *Юноша* (1902–1903; *ил. 21*), отсылающей к сказочному миру Древней Руси, герой, изображенный на фоне пейзажа с русской церковью и одетый в боярский кафтан, стоит на дороге, опираясь на посох[116]. Он смотрит вперед, размышляя об ожидающем его пути. Очевидный символический смысл этого образа – странствия Кандинского в мире искусства; русская церковь за спиной юноши является метафорой духовного источника художника. Образ юного странника, созданный Кандинским на заре его новой любви, символизирует обновленные надежды художника в начале перемен в его жизни, связанных с Габриэлой. *Юноша* пришел на смену *Русскому рыцарю* (*ил. 15*) – страннику, охваченному внутренними колебаниями.

Плакат Кандинского для VII выставки «Фаланги» отражает тему странствия через эмблематический образ плавания по реке (1903; *ил. 21*)[117]. Цепь плывущих кораблей можно сопоставить с подобным мотивом в иллюстрациях Ивана Билибина к русским народным сказкам[118]. Лентообразная бесконечная река, похожая на дорогу, соответствует метафорической «реке жизни»[119].

Символическое представление художника как мореплавателя было популяризировано художественным журналом «Ver Sacrum», на обложке одного из выпусков которого изображен викинг,

смело плывущий по опасному океану в поисках нового мира [Ver Sacrum 1898(4)][120]. Изображенные Кандинским драконоподобные корабли могли бы принадлежать как викингам, так и русским былинным героям[121]. На общем символическом уровне его плакат декларирует бесконечные искания фалангистами новой страны искусства, в отличие от боевого плаката I выставки «Фаланги» в 1901 г. (*шл. 11*), в котором Кандинский объявлял войну художественному застою.

В записной книжке Габриэлы 1902 г. Кандинский сделал набросок *Речного пейзажа с лодкой и городом-крепостью* (ФМ, 489), который изображает корабль, плывущий мимо древнерусского города. В плакате для VII выставки «Фаланги» он изобразил две сидящие вместе на ведущем корабле маленькие фигуры, одна немного больше другой, образующие пару. Иконография этого мотива ассоциируется с «лодкой любви», описанной в «Книге сердца, охваченного любовью» («Le Livre du cueur d'amours espris») короля Рене Анжуйского (René d'Anjou) (1457; Национальная австрийская библиотека, Вена), герои которой плывут на счастливый «Остров Любви». Символическое значение уверенного и гордого движения кораблей, плывущих к будущему через черные опасные земли, в плакате Кандинского отражает его стремление к гармонии в творчестве, жизни и любви, надежды на которую питались его чувствами к Габриэле.

В июне 1903 г. Кандинский вместе со своим классом поехал в Калльмюнц (Kallmünz), маленький средневековый торговый город в Верхнем Пфальце (Oberphalz) в восточной Баварии. Вскоре к нему присоединилась Габриэла. Они оставались в Калльмюнце до середины августа. Средневековые городки и деревни Верхнего Пфальца стали романтическим фоном для развития их отношений. В августе они тайно обручились в Калльмюнце, дав друг другу обещание пожениться после развода Кандинского с Анной.

Гуашь *Ночь* (*шл. 22*), созданная Кандинским в начале 1903 г. и представляющая ночное видение из мира Средневековья, была его первым подарком Габриэле. В письме к ней от 25 октября 1904 г. он дал цветной ксилографии этого образа многозначительное название: «Дама (представляющая мою любовь к тебе)»[122].

Процессия трубящих герольдов, движущаяся к городу на дальнем плане *Ночи*, восходит к традиционной иконографии торжественного вступления рыцаря или короля в город, представленной, например, в миниатюре из «Турнирной книги» («Livre des tournois») короля Рене Анжуйского (René d'Anjou) (после 1467; Саксонская библиотека, Дрезден). В картине *Ночь*

процессия герольдов символически связана с дамой на переднем плане. Она поворачивается и поднимает правую руку к шее в волнении, вызванном ожиданием рыцаря, прибытие которого объявлено герольдами, но который еще не появился. Момент ожидания героя связывает *Ночь* со *Старым городом* (*ил. 14*).

Обещание Кандинского жениться на Габриэле после развода с Анной было самым важным решением, принятым им в то время. По свидетельству Габриэлы, до своей поездки в Каллмюнц он говорил с Анной, которая согласилась расстаться с ним. Это, однако, не освободило его от колебаний и мыслей о боли, которую он причинял своей жене. Много лет спустя Габриэла вспоминала, что «Кандинский испытывал глубокие дружеские чувства и уважение к своей первой жене» и страдал из-за «самопожертвования Ани» [Hoberg 1994: 10, 12; Heller 1997: 13]. Даже после тайного обручения с Габриэлой в Каллмюнце в августе 1903 г. Кандинский не решался оставить Анну и только в сентябре 1904 г. покинул ее без официального оформления развода.

Это не означает, что смысл *Ночи* сводится к символическому представлению ожидающей Габриэлы, поскольку символический образ и реальность находятся в сложных взаимоотношениях. Андрей Белый, выдающийся поэт и теоретик символизма, писал об этом в своем эссе «Формы искусства», впервые опубликованном в декабре 1902 г. в журнале «Мир искусства». По Белому, все виды и формы искусства опираются на воспринимаемую нами реальность, но «действительность, которую мы знаем, является на самом деле иной». Главнейшей задачей живописи является «внутренняя правда» изображаемой реальности. Эта истина понимается по-разному разными художниками, преломляющими действительность «сквозь призму их души». Искусство выражает «душевную жизнь» художника. Субъективный элемент «внутренней правды» объединяется с «идейностью» искусства, передающего те или иные идеи. «Каждый вид искусства стремится выразить в образах нечто типичное, вечное, независимое от места и времени. <…> *Умение видеть* есть умение понимать в образах их *вечный* смысл, их идею» [Белый 1954: 90–105].

Реалии личной жизни Кандинского, послужившие стимулом для создания *Ночи*, преломились в индивидуальном образе его «внутренней правды» в идеальную «прекрасную даму». На идеально-символическом уровне эта «внутренняя правда» отразила вечную тайну души и красоты. Образ, созданный Кандинским, типологически близок «Стихам о Прекрасной Даме» Александра Блока, написанным в 1901–1902 гг. и начавшим

публиковаться с 1903 г. Под влиянием идеи Вечной Женственности в философии и поэзии Владимира Соловьева Блок понимал любовь как связь между внешней и внутренней реальностью. Он создал образ мистической Прекрасной Дамы, символ Вечной Женственности, на основе своего отношения к Любови Менделеевой, которую он встретил в 1898 г. и на которой женился в 1903 г. [Блок 1980: 134–137, 507–513].

Работы Кандинского, выполненные до его путешествия в Россию осенью 1903 г., свидетельствуют о сложном процессе формирования художником символов, выражающих отдельные грани его внутреннего мира. Его первой попыткой воплотить этот мир как целое, состоящее из взаимосвязанных символических образов, стал цикл черно-белых ксилографий, вошедших в альбом «Стихи без слов».

«Стихи без слов»

Весной 1903 г. Кандинский начал думать о гравюре на дереве как об особой форме художественного выражения. Летом того же года в Калльмюнце он работал над овладением этой техникой, а позже, в Мюнхене, он начал делать маленькие черно-белые гравюры, некоторые из которых вошли в альбом «Стихи без слов». Кандинский продолжал трудиться над альбомом во время своего путешествия в Россию и завершил его, вероятно, между 18 и 29 октября 1903 г. в Москве, где альбом был опубликован в конце 1903 или в начале 1904 г.[123] Отпечатанный на русском языке в Строгановском училище, альбом предназначался для русской публики.

В письме Габриэле от 10 августа 1904 г. Кандинский описал свое состояние во время процесса творчества:

> Игра! Да, действительно! Все, что делает художник, есть только игра. Он мучается, старается найти выражение для своих чувств и мыслей, он говорит посредством цвета, формы, рисунка, звука, слова, и т. д… Для него вопрос «зачем» является малосущественным. Он только знает, «почему». Так создаются произведения искусства <…>. Так я делаю все: это уже готово внутри меня и находит свое выражение. Когда я играю таким образом, каждый нерв вибрирует во мне, все мое тело наполняется музыкой, и Бог находится в моем сердце[124].

Такой внутренний творческий экстаз, в момент которого художник ощущает «мировую музыку», характерен для символистского миропонимания. Бальмонт в записной книжке (1904) описал рождение в себе поэзии в близких выражениях:

> Я слышу пенье струн. Молот близ горнов. Раскаты мировой музыки. Я отдаюсь мировому. Мне страшно. Мне сладко. Мир взошел в меня. Прощай, мое Вчера. Скорей к неизвестному Завтра! [Бальмонт 2001: 221].

В «Стихах без слов» Кандинский соединил обыденные, сказочные и религиозные мотивы, пейзажи, темы Древней Руси, средневековой Германии и сцены бидермейера. Отправляясь от визуальных образов, он старался передать свои поэтические и музыкальные ощущения, приближаясь к синтезу искусств.

Андрей Белый обосновывал синтез искусств, обобщая искания западной и русской мысли. Интерпретируя Шопенгауэра, он утверждал, что непрерывная смена явлений, вечное движение, формой познания которого является время, определяет действительность в нашем сознании. Пространственный образ трехмерной реальности связан со временем по закону причинности, объясняющей последовательность меняющихся явлений. Причинность как «сочетание пространства и времени» лежит в основе нашего познания мира.

В архитектуре и скульптуре, подчиненных трем измерениям, и в живописи, существующей на двухмерной плоскости, причинность объясняет сочетание и последовательность видимых, вещественных форм образов. В этих формах пространственные виды искусства передают представления нашего сознания о мире. Поэзия не ограничена зависимостью от пространства. Она выражает представления в словах, по которым читатель воссоздает образы. Поэзия показывает причинную смену представлений, предполагающую время. Поэзия связывает время с пространством, в котором, как подразумевается, существует поэтический образ. Музыка не касается изображения пространства и образов действительности. Она неизбежно связана с причинностью ритмической последовательности звуков во времени. Музыка является искусством «чистого движения» как сущности мира и «тайны бытия». Ссылаясь на Шопенгауэра, Белый писал: «Постигать явление an sich [как таковое] – значит слушать его музыку».

По мнению Белого, «язык музыки объединяет и обобщает» все виды искусства. Музыкальные ритмические элементы проявляются в зодчестве, скульптуре, живописи, поэзии. Но главное, сама сущность изобразительных и поэтических образов связана с музыкой. Художественные образы являются носителями «душевных волнений» творца. Образы воздействуют на нашу душу, и мы проникаемся их «настроениями». «Душевное движение» в музыке выражается в определенном сочетании звуков, а не в образах. Это движение носит более абстрактный, «универсальный характер», который не ограничен конкретными представлениями или событиями. «Настроение» образа в искусстве и поэзии есть его «настроенность» или «музыкальный лад». Выражая вечное в обыденном и общее в разнородном, изобразительное искусство и поэзия приближаются к музыке, наиболее полно воплощающей «волнения вечности» [Белый 1994: 90–105].

Кандинский высказывал близкие идеи в своей книге «О духовном в искусстве» (1911), которую писал около шести лет.

Настроение произведения искусства, по Кандинскому, обозначает «душевные состояния», «творческие стремления живой души художника». Воплощенное в живописи в «формах природы», настроение может «углубить и возвысить» настроение зрителя, найдя «созвучие» с его душой. В поэзии мы воспринимаем не сам предмет, а его «абстрактное представление», возникающее в нас, когда мы слышим слово, называющее его. Поэт выявляет «внутреннее звучание», «духовные свойства» слова. «Дематериализованный предмет» в поэзии вызывает «вибрацию» в сердце человека. Музыкант «выражает духовную атмосферу» посредством лейтмотива. Каждый вид искусства «углубляется» в свои способы выражения, но стремление к воплощению духовного сближает их друг с другом. Музыка, «наименее материальное искусство», не нуждается в изображении явлений природы. Она использует звуки «для выражения душевной жизни музыканта и для создания своеобразной жизни музыкальных тонов». Художник обращается к музыке, стараясь перевести ее средства на язык живописи. «В конечном итоге, – заключает Кандинский, – мы приходим к объединению сил различных видов искусства» [Кандинский 1992: 12, 31–32, 37–40].

Таким образом, визуальные «Стихи без слов» следует понимать в аспекте их «внутреннего звучания», несущего «душевные состояния» художника, – по Кандинскому, и с точки зрения перевода «душевных волнений» художника на уровень «волнения вечности» – по Белому.

Мозаичная комбинация тем и мотивов «Стихов без слов» отражает понимание Кандинским творчества как свободной «игры» чувств и мыслей. С другой стороны, по аналогии с поэтическими символистскими сборниками образы в альбоме Кандинского должны быть внутренне взаимосвязаны через их идеи. Валерий Брюсов в предисловии к сборнику «Urbi et Orbi» (1903) утверждал:

> Книга стихов должна быть не случайным *сборником* разнородных стихотворений, а именно *книгой*, замкнутым целым, объединенным единой мыслью [Брюсов 1903а][125].

По Белому, последовательность поэтических образов аналогична движению звуков в музыке. Поэзия вносит «дух музыки» в пространственные искусства. Белый считал, что необходимым условием ряда поэтических образов является не его логичность или нелогичность, а внутренняя мотивация их смены, их причинность [Белый 1994: 90–105].

С конца 1899 г. Белый работал над экспериментальными,

внешне нелогичными «Симфониями», которые начал публиковать с 1902 г. Он использовал здесь музыкальный подход к поэтической прозе, интерпретируя ряды лейтмотивов и повторяющихся тем. В предисловии ко второй, драматической симфонии, вышедшей в свет в 1902 г., Белый писал:

> Произведение это имеет три смысла: музыкальный, сатирический и, кроме того, идейно-символический. Во-первых, это – симфония, задача которой состоит в выражении ряда настроений, связанных друг с другом основным настроением (настроенностью, ладом); отсюда вытекает необходимость разделения ее на части, частей на отрывки и отрывков на стихи (музыкальные фразы); неоднократное повторение некоторых музыкальных фраз подчеркивает это разделение [Белый 1991: 89].

Принцип внутренней причинности при отсутствии внешней логики следует принимать во внимание для понимания последовательности настроений, повторяемости мотивов и объединяющих идей в «Стихах без слов».

Титульный лист альбома (*ил. 23*) – фантазия на древнерусскую тему. Молящийся юноша изображен на фоне лесного пейзажа с церковью и колокольней. По иконографии образ близок картине Михаила Нестерова *Юность Сергия Радонежского* (*ил. 6*) и продолжает тему раннего произведения Кандинского *Юноша* (*ил. 20*).

Кандинский впервые изобразил своего героя молящимся, поместив его в контекст традиции, которую Николай Бердяев назвал «великим томлением, неустанным *богоисканием*», заложенным в «русской душе» [Бердяев 1998: 35–45]. В начале XX в., когда активизировалось освободительное движение, ведущие мыслители – Николай Бердяев, Сергей Булгаков, Петр Струве и Семен Франк – «легальные марксисты» и социал-демократы – начали разрабатывать идеалистическое и религиозно-философское обоснование либерализма. Веря в высшую необходимость духовного развития личности, они двигались к философскому осмыслению христианства, противопоставляя его ограниченной материалистической философии. Новое направление в русской философской мысли выявилось во влиятельном сборнике статей «Проблемы идеализма», изданном Московским психологическим обществом в 1902 г. Бердяев вспоминал, что в начале XX в. происходил бурный переход от марксизма, материализма, позитивизма, эстетизма и декадентства к идеализму, мистике, метафизике и религии; началась борьба «за права духа и внутренней жизни, за духовное

творчество, за независимость духовного от социального утилитаризма» [Бердяев 1935].

Параллельно этому социально-философскому религиозному течению Дмитрием Мережковским и его единомышленниками развивалось богоискание в литературно-философской сфере. С 1901 г. в Петербурге проходили организованные ими религиозно-философские собрания, а в 1903 г. начал выходить журнал «Новый путь», стремившийся объединить религиозных философов и символистов.

Мережковский считал, что источником нового идеализма и мистицизма, исканий ответов на вопросы о смерти, бесконечности и Боге, стало «трагическое противоречие» между необходимостью верить, чувствуемой сердцем, и невозможностью верить, понимаемой свободным разумом, свойственное людям конца XIX в. Он настаивал, что «только *творческая вера во что-нибудь бесконечное и бессмертное* может зажечь душу человеческую» [Мережковский 1995: 536–560][126]. Андрей Белый верил, что сближение с музыкой других видов искусства означает их возвращение к «религиозному пониманию действительности», то есть к духовному, метафизическому постижению первооснов мира и бытия [Белый 1994: 90–105].

В книге «О духовном в искусстве» Кандинский образно описал внутренний поворот искусства от материализма к идеализму как пробуждение души в борьбе и муках:

> Наша душа, лишь недавно пробудившаяся от долгого периода материализма, таит в себе зародыш отчаяния – следствие неверия, бессмысленности и бесцельности. Еще не совсем миновал кошмар материалистических воззрений, сделавший из жизни вселенной злую бесцельную игру. Пробуждающаяся душа все еще живет под сильным впечатлением этого кошмара. Лишь слабый свет мерцает, как одинокая крошечная точка на огромном круге черноты. Этот слабый свет является лишь чаянием для души и увидеть его у души еще не хватает смелости; она сомневается, не есть ли этот свет – сновидение, а круг черноты – действительность. Это сомнение, а также гнетущие муки – последствие философии материализма – сильно отличает нашу душу от души художников «примитивов» <…>. Пройдя через период материалистического соблазна, которому душа как будто поддалась, но все же стряхивает его с себя, как злое искушение, она выходит возрожденной после борьбы и страданий. Более элементарные чувства –

> страх, радость, печаль и т. п. – которые, даже в этом периоде искушения, могли являться содержанием искусства, мало привлекательны для художника. Он будет пытаться пробуждать более тонкие, пока еще безымянные чувства. Сам он живет сложной сравнительно утонченной жизнью и созданное им произведение безусловно пробудит в способном к тому зрителе более тонкие эмоции, которые не поддаются выражению в наших словах [Кандинский 1992: 11–12].

Это описание основано на личном опыте Кандинского, боровшегося с собственным позитивистским скептицизмом. Вспоминая в «Ступенях» о своих духовных исканиях, он писал, как постепенно он понял, что постижение истины – это сложный, динамический процесс, зависящий от внутреннего развития человека. Постоянные изменения истины делают человека беспомощным:

> Человек часто подобен жучку, которого за спинку держишь в пальцах: в немой тоске двигает он своими лапками, хватается за каждую подставленную ему соломинку и верит непрерывно, что в этой соломинке его спасение. Во время моего «неверия» я спрашивал себя: кто держит меня за спину? чья рука подставляет мне соломинку и снова ее отдергивает? <…> Как часто чувствовал я все же эту руку у моей спины, а потом еще и другую, ложившуюся на мои глаза и погружавшую меня таким образом в черную ночь в тот час, когда светит солнце [Кандинский 1918: 45–47].

Он пришел к мысли, что в отличие от науки, где новое открытие отрицает «старую истину», искусство, будучи «нематериальным знанием», двигалось по пути естественного «роста» новых идей из прежних «истин», постепенно углубляясь в духовную область, но сохраняя связь с первичным источником развития. Как «нравственная эволюция» отталкивается от религии, так открытие духовного в искусстве предопределяется религиозной духовностью:

> Христианство в своей оценке кладет на весы не внешнее, жесткое действие, но внутреннее, гибкое. Тут лежит корень дальнейшей переоценки ценностей <…>, а в то же время и корень той внутренней одухотворенности, которую мы постепенно постигаем в области искусства [Там же: 47–49].

Образ молящегося юноши на титульном листе «Стихов без слов» 1903 г. – это первое символическое воплощение Кандинским своего искания, говоря словами Мережковского, «творческой веры», стремления преодолеть свой прежний скептицизм, который не позволял ему верить так естественно, как его *Молящиеся крестьяне* (*ил. 9*). Духовная сосредоточенность юноши характеризует то внутреннее состояние, с которым Кандинский связывал момент творчества: «каждый нерв вибрирует во мне, все мое тело наполняется музыкой, и Бог находится в моем сердце»[127].

Сказочный кот рядом с юношей прикован цепью к круглой раме из стилизованных облаков. Можно видеть, что кот ходит по раме и вокруг героя (он показан в движении; правая передняя лапа опирается на раму, вокруг юноши видны следы лап кота). В русских сказках «ученый кот» поет песни, рассказывает истории, усыпляет врагов или убивает их своим громким голосом. Вещий кот знает тайны судьбы и часто является волшебным помощником героя[128]. Образ ученого кота, ходящего по цепи вокруг дуба день и ночь, поющего песни и рассказывающего сказки, мы встречаем в прологе к поэме А.С. Пушкина «Руслан и Людмила» (1820). Сама поэма представляется как сказка кота, олицетворяющего творческую фантазию [Пушкин 1985–1987(1): 653].

Герой Кандинского находится в центре мира, у круга «мировой рамы». Бальмонт в стихотворении «Поэты» из сборника «Будем как солнце» утверждал, что поэты смотрят в «зеркало судьбы», находясь во вселенском круге:

> Пред нами дышит череда
> Явлений Силы и Недужности,
> И в центре круга мы всегда,
> И мы мелькаем по окружности
>
> *[Бальмонт 1994(1): 457].*

По Метерлинку, подлинный поэт стремится познать неведомые законы и истины души, более глубокие, чем те, которые обычно определяют наши мысли, нравственность, поступки. Изначальная «атмосфера» души чиста и светла. Человек или способствует чистоте «духовной атмосферы», или окутывает душу «тяжелыми и невыносимыми сумерками». Можно понять разумом добро, но истина открывается в душе. Нужно, чтобы «духовная атмосфера вокруг нас преобразилась». В чистом духовном «воздухе» все «претворяется в красоту, истину и любовь», а зло и ложь невозможны. «Эта атмосфера окружает

лишь тех, кто открывал двери» в мир души, в ком душа пробудилась. «Возможно, что быть добрым значит только действовать в скудном свете так, как другие действуют во мраке» («Сокровище смиренных» [Метерлинк 1915(2): 93]).

В книге «О духовном в искусстве» Кандинский, подобно Метерлинку, сравнил «духовную атмосферу» с воздухом. Этот воздух состоит из «духовных сущностей», произведенных выраженными и скрытыми чувствами, мыслями, действиями. Любовь, гуманность, справедливость делают «духовную атмосферу» чистой; «чуждые частицы» зла загрязняют ее. Душа пробуждается в мрачной «духовной атмосфере» падения устоев жизни, потрясения основ религии, науки, нравственности. Кандинский назвал Метерлинка «одним из первых пророков» исканий души в этой «духовной атмосфере» тьмы, которая отразилась прежде всего в литературе, музыке и искусстве. Кандинский подчеркивал, что Метерлинк создавал ощущение духовного мрака посредством символизации «материальных условий» действия – символических пейзажей, передающих «внутреннее звучание» образов [Кандинский 1992: 30–31, 81].

Подобный подход использован Кандинским на гравюре для титульного листа «Стихов без слов». Он изобразил мир, погруженный во мрак, в ожидании приближающегося бедствия. Огромные белые облака в черном небе напоминают фантастическое чудовище в пламени. Стремительное движение всадников усиливает впечатление надвигающейся катастрофы, «звук» которой символизирует трубач – герольд опасности.

Предчувствие Кандинским катастрофы находилось в соответствии с эсхатологическими ожиданиями, особенно усилившимися в русской культуре с конца XIX в., когда Россия приближалась к эпохе войн и революций. Эсхатологическое мироощущение было в целом свойственно национальному религиозному сознанию. В русской философии это мироощущение, по замечанию Бердяева, «таинственно соприкоснулось с эсхатологизмом русской народной религиозности» [Бердяев 1989: 28]. Согласно новым религиозным идеям, эсхатология подразумевала не конец мировой истории, а радикальные исторические и духовные перемены, исполнение мировой судьбы и индивидуальных судеб через духовное преображение. Мережковский интерпретировал мировую историю как космический конфликт между двумя противоположными истинами – языческим материализмом и христианской духовностью. Противостояние греховной плоти и божественного духа в доктрине исторического (церковного) христианства было аналогичной причиной, по которой разрушился дохристианский

мир: язычество искало разрешения этого конфликта через утверждение плоти, тогда как историческое христианство утверждало святость духа в ущерб плоти. Однако, по истинному учению Христа, аскетизм является лишь средством для духовного очищения плоти, для достижения синтеза духа и плоти в «духовной плоти». «Мистическое единство Духа и Плоти» означает, что дух преображает плоть, переводит ее в «высшее состояние». Результатом слияния духа и преображенной плоти становится «Святая Плоть». Дух выражает стремление плоти к «белому свету» Преображения и Воскресения. Мистическое одухотворение телесной земной жизни, таким образом, соединит мудрость язычества с духовностью христианства [Мережковский 1995: 147–148].

Гравюра Кандинского на титульном листе «Стихов без слов» символизирует пробуждение души в эсхатологической «духовной атмосфере»; он передает внутренние эсхатологические переживания Кандинского, ищущего свой путь к духовному преображению через искусство.

На заставке к оглавлению (*ил. 24*) появляется образ плывущих кораблей, являющийся традиционной метафорой: люди – это моряки, плывущие по «морю жизни». Гравюра отсылает и к другой популярной метафоре, связывающей образ плывущих кораблей со странствием читателя в страну фантазии, воплощенную в книге[129].

На паруснике в правом нижнем углу заставки различимы две фигуры, напоминающие пару на ведущем корабле в плакате к VII выставке «Фаланги» (*ил. 21*). Этот мотив связывает тему духовного путешествия к неведомой стране искусства в контексте идеалов «Фаланги» с романтической символикой «лодки любви», отражающей личные переживания Кандинского. Ночное плавание по неспокойному морю в заставке означает путешествие в мир ночных видений художника.

В гравюре *Рейн* (*ил. 25*), первой в цикле «Стихов без слов», Кандинский создал новый иконографический вариант романтического странствия. Неподвижно стоящая женщина и гребец пересекают в сумерках реку, направляясь к таинственному средневековому замку на вершине скалы, погруженной во мглу. Ксилография Кандинского поэтически изображает Рейнские земли, овеянные легендами и вдохновлявшие множество немецких поэтов и живописцев [Simrock 1838].

Личным источником обращения Кандинского к романтической традиции Рейнских земель стала Габриэла, жизнь которой была связана с рейнскими городами. Ее семья с 1884 г. обосновалась в Кобленце; она училась рисованию и скульптуре в

Дюссельдорфе и Бонне, где жили ее родственники. Она часто путешествовала по Рейнским землям и писала там пейзажи. После пребывания в Калльмюнце летом 1903 г. она вернулась в Бонн, оставаясь там до начала октября, когда Кандинский был в России, работая над «Стихами без слов» [Heller 1997: 9–12]. Его письма того времени, посланные из Одессы в Бонн, полны любви[130]. Его желание быть рядом с ней и стало начальным эмоциональным импульсом создания образа таинственного путешествия в *Рейне*.

С ноября 1902 г. по август 1903 г. Кандинский и Габриэла находились в состоянии конфликта. В ноябре 1902 г. Кандинский писал ей:

> И каким счастливым ты можешь сделать меня. И какую боль ты можешь причинить мне! А сердце мое еще больше привязалось к тебе. Несмотря ни на что![131]

Габриэла, хотя и жаловалась на слабый характер, имела твердые принципы:

> Или все, или ничего – ничего это намного лучше, чем полумеры – что я не могу принять – Кандинский, верни мне покой![132]

В конце 1902 г. она решила прекратить тайные свидания с Кандинским, вызвав его готовность пойти на компромисс:

> Я предлагаю следующее: некоторое время мы будем только добрыми друзьями, не скрывая ничего; когда я буду посещать тебя, я буду хорошим и не выдохну ни слова о любви. И время покажет, как обстоят дела[133].

В этом споре Габриэла проявила бóльшую силу характера, чем Кандинский: в августе 1903 г. она согласилась на тайное обручение, полагаясь на его обещание жениться на ней в будущем.

Эта ситуация может объяснить противопоставление фигур в *Рейне*: непреклонная женщина стоит скрестив руки, в то время как гребец склонен перед ней. Но образ следует интерпретировать не буквально, а символически. Женская фигура символизирует непреклонную силу, ведущую гребца к далекой таинственной цитадели, которая отражает иконографию замка Грааля, будучи в то же время вариантом внутреннего города Кандинского в его сказочном мире старой Германии, а значит, на идеально-символическом уровне – его высшей духовной целью. Создав

символ-миф, выражающий стремление к неведомому, он воплотил, по словам Белого, «волнение вечности». Так художник духовно очистил и возвысил свои земные переживания через искусство.

В *Рейне* Кандинский впервые употребил в качестве подписи личную монограмму, изображающую букву «К» в треугольнике. В европейской и восточной религиозной, мистической и мифологической традициях треугольник символизирует стремление противоположных мировых сил к высшему единству. В христианстве он обозначает Троицу, в теософии – прогрессивную стадию в манифестации Космоса, в нордической мифологии – три принципа «древа жизни» [Blavatsky 1897(3): 475, 477; Valmy 1988: 8, 149][134]. Помещение Кандинским первой буквы своей фамилии внутрь треугольника указывает на его направленность к духовным исканиям и на стремление к духовной целостности через преодоление внутренних противоречий. В книге «О духовном в искусстве» он расширил смысл треугольника от личной эмблемы до универсального символа духовного развития всего человечества в различных формах его внешней и внутренней активности [Кандинский 1992: 17].

Вечер (*ил. 26*), второе визуальное стихотворение из «Стихов без слов», продолжает тему *Прозрачного воздуха* (*ил. 17*), представляя дам в кринолинах и джентльменов в цилиндрах, гуляющих в парке. На первом плане мы видим пару, джентльмена и даму, находящихся вблизи двух беседующих дам. Смысл этой сцены может быть объяснен при обращении к цветной ксилографии *Прогулка* (1903; *ил. 27*), где джентльмен с тростью, сопровождаемый собачкой, следует за двумя дамами.

Преломление действительности во внутреннем мире художника выразилось прежде всего в самой ситуации, представленной в *Прогулке*. В период с конца 1902 г. до конца 1904 г., когда Кандинский вел двойную жизнь, закончившуюся окончательным разрывом с Анной, он старался избегать встреч между женой и Габриэлой[135]. Показывая джентльмена с двумя дамами в символическом пространстве и времени, *Прогулка* отражает иную реальность – реальность внутренних переживаний Кандинского.

Созданный Кандинским образ соединяет эстетическую элегантность идиллической сцены со скрытой эмоциональной жизнью персонажей. Как в пьесах Мориса Метерлинка и Генрика Ибсена, детали говорят здесь о внутреннем состоянии героев больше, чем непосредственное выражение эмоций[136]. Невозмутимый джентльмен, сопровождаемый собакой, несколько

отделен от двух дам. Черный фон поглощает его фигуру, усиливая его изолированность. Юная дама в желтой шляпке, повернутая спиной к джентльмену, кажется погруженной в разглядывание ленты. При этом она почти полностью прячет свое лицо, так что ее занятие помогает ей скрыть ее переживания. Образ этой молодой, изящной и застенчивой женщины соответствует восприятию Кандинским Габриэлы, его, как он говорил, «застенчивой маленькой Эллы» (*ил. 19*)[137]. Зрительно и символически юная дама в *Прогулке* отделяет джентльмена от степенной женщины с зонтом, которая стоит близко к своей молодой спутнице, несколько повернувшись к ней, но не глядя на нее. Респектабельный облик женщины среднего возраста согласуется с образом Анны (*ил. 18*).

Скрытые мысли и чувства джентльмена и юной дамы зашифрованы в образе символической яблони, находящейся между ними. В сентябре 1902 г. Габриэла была в Кельне, а Кандинский находился с женой в Кохеле. В письме Кандинскому Габриэла упомянула кохельские яблони, как если бы они имели особое значение для обоих:

> Стали ли яблоки уже большими и красными? И облачились ли деревья в свои многоцветные одежды?[138]

Оставшиеся нам неизвестными впечатления Кандинского и Габриэлы, связанные с кохельскими яблонями, метафорически преобразились в *Прогулке* в образ дерева с двумя стволами, с парой красных яблок, висящих близко к мужчине, и ветвями, простертыми только над ним и над юной дамой. Яблоня символизирует их тайное стремление быть вместе. Оставшись нереализованным, оно внутренне мотивирует элегическое настроение сцены, в которой разобщенность персонажей перекликается с тремя одинокими деревьями вдали.

Сочетание красоты и грусти в элегической гравюре Кандинского выражает его стремление к душевному покою, не подавляющему чувства, но преодолевающему эмоциональные конфликты; к примирению с неизбежностью через осознание мимолетности жизни и ценности чудесных мгновений в ее обыденном течении. Здесь эмоциональное переживание, переданное Кандинским, выходит за рамки субъективно-личного контекста, сближаясь со «светлой печалью» из стихотворения А.С. Пушкина «На холмах Грузии лежит ночная мгла…» (1829):

> Мне грустно и легко; печаль моя светла;
> Печаль моя полна тобою.
> Тобой, одной тобой… Унынья моего

Ничто не мучит, не тревожит,
И сердце вновь горит и любит – оттого,
Что не любить оно не может.

Прогулка и Вечер (*ил. 26*) являются иконографическими вариантами одной темы. В *Вечере* мужчина с тростью гуляет по парку с дамой, как в *Прозрачном воздухе* (*ил. 17*). Он показан в полный профиль, а его дама поворачивается к нему. Пара движется в направлении двух беседующих дам и, судя по расположению фигур, должна пройти мимо них. Одна из беседующих дам, стоящая спиной к зрителю, находится на стороне мужчины, относительно близко к нему, но не обращает на него внимания, повернувшись к своей собеседнице с веером. Сцена выглядит случайной, но, с другой стороны, возможна и некая скрытая связь между ее участниками, если исходить из контекста двойной личной жизни Кандинского в конце 1902 и начале 1903 гг. Дама, гуляющая с джентльменом с тростью в *Вечере*, должна ассоциироваться с женщиной, держащей зонтик в *Прогулке*. Изящная женщина в большой шляпке, стоящая спиной к зрителю в центре композиции *Вечера,* может быть связана с юной застенчивой дамой в желтой шляпке, изображенной в центре в *Прогулке*. Внутренний конфликт Кандинского между стремлением быть с Габриэлой и нежеланием причинить боль Анне по-разному повлиял на эмоциональную атмосферу в каждой из этих гравюр. *Прогулка* «настроена» на «светлую печаль»; *Вечер* «звучит» более напряженной грустью.

Средневековая легенда в *Рейне* и сцены из эпохи бидермейера в *Вечере* и *Прогулке* опирались на личные переживания Кандинского, которые были внутренне необходимыми условиями для одушевления нарисованных его фантазией миров, для создания «настроений», выражающих, по его словам, «душевные состояния» и «творческие стремления живой души художника» [Кандинский 1992: 12]. Знание обстоятельств личной жизни художника служит только для более глубокого понимания его творческого процесса и подтекста его мотивов, но не является необходимым условием восприятия его образов. Настроение художника должно войти, по мысли Кандинского, в резонанс с настроением зрителя посредством художественного языка произведения [Там же].

Кандинский не использовал реалистический метод изображения, конкретизирующий психологические состояния героев, так как его целью было создание ощущения таинственного присутствия невысказанных, неуловимых и необъяснимых до

конца переживаний, скрытых за внешним, спокойным течением жизни. Настроения *Вечера* и *Прогулки* создаются взаимоположениями фигур, их позами, жестами, движениями, пропорциями, пространственными промежутками между ними и всей «игрой» разнообразно ритмизованных элементов.

В гравюре на титульном листе «Стихов без слов», в заставке к оглавлению и в *Рейне* Кандинский абстрагировал формы, строя изображение на взаимодействии черного и белого, на обманчивой, динамичной игре позитивных и негативных элементов. Объекты появляются в виде черных силуэтных пятен на белом фоне и наоборот, а также как черные пятна, проникающие в белое поле, и наоборот. В результате изображение становится иллюзорным видением, игрой света и тени. В *Прогулке* детали изображения конкретизируются в несколько большей степени благодаря использованию различных цветов. В *Вечере* доминирующий черный цвет стремится поглотить фигуры и детали пейзажа, только намеченные белыми пятнами, которые зритель вынужден мысленно дополнять. Эмоциональное напряжение чувствуется больше в *Вечере*, чем в *Прогулке,* поскольку в этой работе сцена глубже погружена в черное пространство.

Эффект дематериализованной формы усиливает чувство преходящего мира, существующего не как физическая реальность, а как мысленный образ. Применяя к визуальному образу толкование Кандинским психологического воздействия поэтического слова, можно сказать, что абстрагирование или «дематериализация» предмета выявляет его «внутреннее звучание» («духовное свойство»), которое должно вызвать «вибрацию» в сердце зрителя [Кандинский 1992: 31].

В отличие от *Прогулки*, где сопоставление образов двух женщин показывает различия между ними, третье визуальное стихотворение, *Розы* (*ил. 28*), предлагает подлинно идиллическую интерпретацию сцены. Недостижимая мечта Кандинского о дружеских отношениях между Анной и Габриэлой была его личным импульсом для создания образа. «То, что делает меня действительно счастливым, – это твоя связь с Аней», – писал он Габриэле в 1910 г.[139] В *Розах* грациозные женские фигуры в платьях с кринолинами метафорически сравниваются с цветами, традиционно символизирующими красоту и любовь, а близость между дамами усиливает впечатление внешней и внутренней гармонии поэтичной сцены в саду. Музыкально-ритмическая структура организованных белых пятен и точек формирует дематериализованный образ, возникающий из черного пространства как сказочное видение.

В четвертой гравюре, *Горное озеро* (*ил. 29*), Кандинский неожиданно изменил тему, перенеся зрителя из мира человеческих эмоций в мир природы. Мотив гравюры восходит к ранней романтической живописи Кандинского *Горный пейзаж с озером* (ок. 1902; ФМ, 642), очевидно, связанной с поездкой Кандинского к озеру Кохельзе летом 1902 г., и изображающей несколько домиков в лесу у озера, окруженного горами, и даму в кринолине, стоящую на берегу. В *Горном озере* Кандинский убрал из пейзажа следы присутствия человека и окружил овал озера черным фоном, создав впечатление, что белое озеро, отражающее свет неба, живет своей собственной жизнью в окружающей мгле. Художник передал здесь свое ощущение отстраненности природы от человека, для которого ее жизнь остается вечной загадкой. Перед этой отстраненностью человек может почувствовать свое одиночество, оборотная сторона которого – самоуглубление. Кандинский испытал подобное переживание во время путешествия на север России в 1889 г. Впечатленный мощью северной природы, он отметил в своих воспоминаниях: «То, что я ехал совсем один, давало мне неизмеримую возможность беспрепятственно углубляться в окружающее и в самого себя» [Кандинский 1918: 27].

Горное озеро напоминает озеро в заставке к статье, написанной Брюсовым о сборнике стихов Бальмонта «Будем как солнце: книга символов» (1903) и опубликованной в 1903 г. в журнале «Мир искусства» (*ил. 30*). Брюсов писал о рождении нового «мистического миросозерцания», открывающего за внешней реальностью духовную бесконечность, «сияние иного бытия». Он образно описал поворот к новому мироощущению, как открытие человеком в своей душе «неизвестных ставен»:

> Наши дни – исключительные дни, одни из замечательнейших в истории. Надо уметь ценить их. Неожиданные и дивные возможности открываются человечеству. В глубинах наших душ начинает трепетать жизнью то, что века казалось косной, мертвой, основной материей. Словно какие-то окна захлопнулись в нашем бытии и отворились какие-то неизвестные ставни [Брюсов 1903b: 29].

Брюсов считал, что Бальмонт, сказавший: «Я за край взглянуть умею и свою бездонность знаю», выразил в своей поэзии духовное «ощущение бездны» [Там же: 32]. Иными словами, для символиста проникновение в безграничные глубины природы и жизни тождественно углублению в себя.

Озеро в заставке к статье Брюсова символизирует видение

природы через мистическое «окно» души. *Горное озеро* Кандинского близко к заставке в характере противопоставления белых и черных областей, но исключает ее декоративные орнаментальные мотивы, концентрируясь на обобщенной трактовке символического пейзажа. *Горное озеро* означает, говоря словами Брюсова, открытие Кандинским «неизвестных ставен» в своей душе, которое позволяло ему ощутить возвышенный покой бесстрастной природы, скрывающий непостижимую для человека тайну. Соприкосновение с этой тайной, сопровождаемое погружением в себя и переживанием своего одиночества, отчуждало и очищало его от приземленных аспектов эмоций, частично включенных в предыдущие образы «Стихов без слов».

Следующая за *Горным озером* пятая гравюра, *Зрители* (*ил. 34*), резко переносит нас в современную Кандинскому жизнь, точнее, в ее ночное видение, возникшее из внутреннего мира художника. Зрители, приподняв и слегка повернув головы вправо, стоят перед нами, смотря на некое представление, которое не изображено. Игра белых пятен и черного фона, разрушающего фигуры, превращает персонажей в гротескные марионетки. В *Зрителях* духовная атмосфера наполнена «чуждыми частицами»; она тяжела и враждебна [Кандинский 1992: 81].

Вспоминая свои первые годы в Мюнхене, Кандинский писал:

> В ту пору еще живо было во мне заблуждение, что зритель идет с открытой душой навстречу картине и ищет в ней родственной ему речи [Кандинский 1918: 23].

Отметив, что художественная критика создавалась «общественным мнением» о художнике, он писал, что мюнхенская критика относилась «благосклонно» к его ранним работам, но видела в них лишь внешние эффекты. Русская критика «осыпала» его «непарламентскими выражениями», обвиняя в том, что он нес России «устарелые» «западноевропейские ценности». «Тогда я впервые увидел, – писал Кандинский, – с каким легкомыслием, незнанием и беззастенчивостью оперирует большинство критиков» [Там же: 26–27]. В письме Габриэле от 31 января 1904 г. он объяснил свою, по его выражению, «философию искусства»:

> Так странно, что люди видят нечто «декоративное» в моих рисунках, а не их содержание. <…> Содержание, внутреннее значение должно **чувствоваться**. Для меня бросающееся в глаза содержание является уродливой формой. <…> Иногда нет необходимости сразу же видеть красоту вещи. Некоторые вещи вначале могут

> казаться непонятными. Затем появится красота. И только после этого, для восприимчивого зрителя, внутренний смысл. Вещь должна «звучать», и с этим звуком понемногу приходит смысл[140].

К концу 1903 г. Кандинский уже ощутил, насколько публика и критики не понимали смысла его произведений. Фокусируясь в *Зрителях* на изображении внешне «интеллигентной» публики, но на самом деле невосприимчивой к тому, на что она смотрит, Кандинский использовал психологический эффект противостояния. Каждый, кто смотрит на картину, может почувствовать, представив себя на месте художника, личную конфронтацию с изображенными зрителями.

Общественное мнение через Габриэлу оказывало давление и на личную жизнь Кандинского. Его обручение с ней было уступкой ее желанию следовать принятой в обществе морали. Эта ситуация, не принесшая счастья никому из них, также повлияла на его критическое отношение к общественному мнению. *Зрители* представляют тот внешний, враждебный художнику мир, от которого он внутренне отделял себя, погружаясь в духовно очищающее созерцание природы в *Горном озере*.

Шестое визуальное стихотворение *Старый городок* (*ил. 32*) возвращает в мир средневековых фантазий. Изображенная на ксилографии сцена повторена художником в одноименной гуаши (1903; *ил. 33*). В архитектурных мотивах гуаши Кандинский использовал виды Каллмюнца и окружающих старых баварских деревень; намеренно «наивный» стиль имитирует готический «примитивизм» западноевропейских миниатюр и ковров[141]. На гуаши акцентирована гармоничная пара на лошадях. Дама облачена в светло-зеленое средневековое платье и в хеннин (*hennin*) – конический головной убор благородных женщин XV в. Ее сопровождает рыцарь в темно-голубых латах. Опираясь на свои личные переживания, связанные с Каллмюнцем, где летом 1903 г. он тайно обручился с Габриэлой, Кандинский воплотил в гуаши свою мечту о счастье в сказочном мире старой Германии. В более широком символическом смысле он выразил здесь свой идеал чистой «духовной атмосферы»[142].

В отличие от гуаши, гравюра *Старый городок*, где черный цвет действует разрушающе на дома и фигуры, показывает мир, погруженный в мрачную «духовную атмосферу». Причину этого мрака помогает понять следующее визуальное стихотворение, *Змей* (*ил. 34*), в котором маленькая человеческая фигура старается убежать от сказочного чудовища в небе. Это произведение тесно связано с другой черно-белой ксилографией

Кандинского – *Трехглавый змей* (1903; *ил. 35*), не включенной художником в «Стихи без слов». В *Трехглавом змее* Кандинский использовал древний образ змееборца, широко известный европейской и русской фольклорной традициям. В собственно христианской культуре также были разработаны образы воинов-змееборцев, что отражает особенно развитая иконография небесного змееборца архангела Михаила и земного змееборца св. Георгия. Победа христианских святых и сил небесных над змеем (драконом) символизирует триумф божественных сил над Сатаной, христианской церкви и духовности над плотским миром язычества и, метафорически, света истинной веры над мраком неверия и заблуждений. Существенно, что в одном из вариантов легенды о св. Георгии герой побеждает дракона молитвой, то есть при помощи духовного, а не материального оружия [Веселовский 1880: 207, 209; Кирпичников 1879: 179–189; Пропп 1973: 190–208; Соловьев 1979–1988(1): 235–238, 258–262; Evans 1985: 85–122].

В вертикально вытянутой гравюре Кандинского всадник пролетает под белой небесной аркой, в христианском искусстве обозначающей божественную сферу, а чудовище показано внизу, на дне пропасти. Это придает композиции религиозный характер. Тем не менее христианская иконография змееборцев не проясняет смысл гравюры, которая не представляет ни самого сражения, ни победоносного героя с поверженным у его ног чудовищем. Кроме того, рыцарь Кандинского не имеет ни нимба, ни каких-либо других атрибутов христианского святого. Примечательно также и то, что художник изобразил не одноглавого змея, характерного для иконографии битвы св. Георгия со змеем, и не семиглавого дракона, отождествляемого в Апокалипсисе с Сатаной, а трехглавого змея, популярного в русском фольклоре.

Согласно одному из распространенных в русских сказках и былинах мотивов, змей (Змей Горыныч), как и в произведении Кандинского, живет в горной стране. Описание змея в фольклоре варьируется. Чаще всего чудовище имеет три головы, но может обладать и шестью, девятью и двенадцатью головами. Увеличение голов змея соразмерно умножению его силы. Змей обычно имеет крылья и быстро летает по воздуху. Часто он появляется в виде вихря. Сказочное чудовище охраняет волшебные сокровища своей земли, включая медное, серебряное и золотое царства, сад с молодильными яблоками и источники «сильной (живой)» и «слабой (мертвой)» воды. Змей похищает людей, обычно женщин, и уносит их в свое далекое царство. Чтобы спасти похищенных жертв, герой совершает путешествие в земли змея, сражается с ним и убивает его, как правило, с помощью подмены воды: во время единоборства герой пьет воду жизни, а змей – смерти[143].

Уже во второй половине XIX в. ученые интерпретировали фольклорного змея как мифологического представителя Смерти, уносящей живых в страну мертвых [Афанасьев 1861: 5–6; 1865–1869(2): 594–595; Потебня 1865a: 94; 1965b: 234–288]. Гибель змея в сказках и былинах означает победу героя над Смертью, являющуюся условием возвращения героя и спасенных им жертв змея в мир живых.

Кандинский исключил из своей легенды самый распространенный фольклорный мотив – царевну, спасаемую героем от змея. Кроме того, в отличие от фольклорных героев, как и от христианских святых и небесных сил, всадник Кандинского не вступает в схватку со змеем, а пролетает над ним, триумфально подняв копье и щит. Змей же остается «прикованным» к земле, не имея сил схватить всадника. Полет героя Кандинского может быть понят как его торжество над чудовищем, которое художник лишил крыльев, изменив тем самым традиционную иконографию змея.

В «Ступенях» Кандинский сравнивал художника с всадником:

> Лошадь несет всадника со стремительностью и силой. Но всадник правит лошадью. Талант возносит художника на высокие высоты со стремительностью и силой. Но художник правит талантом [Кандинский 1918: 30–31].

Здесь Кандинский по-своему интерпретирует образ мифического крылатого коня Пегаса, в творчестве символистов являвшегося метафорой вдохновения поэтов и художников[144]. Всадник Кандинского выражает свободу художника, реализуемую им в своем внутреннем мире, в искусстве, в образах, созданных его воображением. В *Трехглавом змее* эта свобода воплощается в полете всадника, который символизирует духовную победу над смертью. Смысл победы для Кандинского заключался в преодолении смерти через искусство. На этом уровне толкования образа можно сказать, что Кандинский создал собственный миф о змееборце посредством переосмысления традиционных религиозных и фольклорных представлений.

Миф Кандинского отвечает символистской идее победы искусства над смертью. Владимир Соловьев в работе «Общий смысл искусства» обосновал необходимость эстетической связи между искусством и природой, материальным миром. Под эстетическим началом, или красотой, он понимал воплощение в чувственных формах идеального нравственного содержания, то есть добра (любви и истины). Красота как нравственный идеал может осуществиться полностью, только если духовное начало

победит психический эгоизм человека и физический эгоизм материи. Материальная жизнь может стать нравственной только через одухотворение красотой. Зло в материальном мире проявляется через смерть и разложение. Кроме того, что человек подчинен вещественному процессу разрушения, он, как сознательное существо, подвержен «нравственному злу». Различие между идеальной, то есть достойной, нравственной жизнью и недостойным, безнравственным существованием обусловлено соотношением «частных элементов мира друг к другу и к целому». Равновесие частей и целого есть идеал, абсолютная истина, «совершенная красота». Всякое зло сводится ко лжи, которая нарушает это равновесие. Это определяет нравственную ложь, ложную мысль, которая утверждает одну из сторон жизни, отрицая все другие, или ложь в искусстве, то есть «безобразие». Красота в природе несовершенна, так как все ее проявления подвержены смерти, «всеразрушающему материальному процессу». Отсюда Соловьев выводит высшую, идеальную цель искусства: «превращение физической жизни в духовную». Духовная жизнь способна к самовыражению; она одухотворяет материю и «свободна от власти материального процесса и потому пребывает вечно». Духовная победа искусства над смертью через «совершенное воплощение духовной полноты в нашей действительности» есть идеал, к которому искусство должно стремиться и который исполнится только в будущем. В этом смысле искусство это пророчество о будущем. Изображение предмета или явления с точки зрения этого идеала и есть «художественное произведение» [Соловьев 1990: 126–134].

Летящий всадник Кандинского в *Трехглавом змее* выражает стремление художника, используя определение Владимира Соловьева, к духовной победе красоты, нравственного начала, добра и истины над смертью, злом и ложью. Духовная победа означает не физическое уничтожение змея, а внутреннее преодоление страха перед ним. Появление героя с белой аркой света в черном небе страны змея символически содержит пророческую весть о спасении.

Кандинский передавал свой страх смерти в 1894 г. в письме Николаю Харузину, метафорически описывая переживания людей, которые стоят на разрушающихся скалах в Одессе:

> Иногда мне кажется, что все мы стоим на таких изменчивых скалах и все ищем более крепкой опоры на них, а они ломаются кусками и сыплются. И вдруг мы видим со страхом, что лишенные опоры, падают вокруг нас близкие, дорогие нам люди. И мы ничем, ничем не

можем помочь им, удержать их. Это так ужасно, что человек утешает себя мыслью, что со скал этих мы не исчезаем в какой-то черной яме, а уносимся в лучший, более крепкий и прекрасный мир. И хорошо, если можно так верить <…>. И когда вдруг впервые он всем телом своим почувствует, как слаба и ненадежна его почва, как беспомощен он и все, на чью руку он бессознательно привык опираться, тогда он ищет Бога. И хорошо, если он найдет Его. А нам, Его не нашедшим, страшнее и мрачнее. И как ни толкуй, что всегда один будет ликовать, а другой умирать, все-таки страшно и за того, кто умирает, и за того, кто ликует. Страшно нечаянно видеть пустое место в своих рядах[145].

Кандинский имел реальную причину заново испытать эти переживания, будучи в Одессе в сентябре 1903 г., когда скончалась его тетя, в детстве фактически заменившая ему мать. Он писал Габриэле 15 сентября того же года:

Это так прискорбно, что я не смогу больше видеть между нами моей старой любимой тети. Я так любил целовать ее старые руки, руки, которые так бесконечно много для меня сделали с моего детства, которые меня так нежно гладили и никогда не лежали в покое и без дела[146].

К этому времени, очевидно, относятся гравюры *Змей* и *Трехглавый змей*. В *Змее* громадное черное мифическое чудовище господствует над миром, почти полностью погрузив его во мрак. Даже оставшиеся белые просветы неба принимают змееобразную форму. Белое пространство, в котором видна маленькая человеческая фигура, сжимается до узкой полоски. Беспомощный человек бежит, безуспешно стараясь спастись от змея, персонифицирующего смерть и зло в человеческой судьбе. В *Трехглавом змее* Кандинский изобразил символическую страну мрака, где обитает сила, разрушающая человеческую жизнь. В пропасти змея или, по выражению Кандинского из письма Харузину, в «черной яме» исчезают живые, внезапно срывающиеся с «изменчивых скал», принимаемых ими за надежную «почву» жизни. В 1894 г. в том же письме своему другу Кандинский выразил сомнение в спасении через веру в Бога. В 1903 г. в *Трехглавом змее* он выразил надежду на спасение посредством внутреннего освобождения от страха перед чудовищем, который является одной из причин неизбежности мрака в *Змее*.

«Наивная» форма легенды о змее и змееборце соединяет созданные Кандинским образы с фольклорной традицией. За формой скрывается вновь переживаемая и постигаемая вечная

истина о страхе человека перед неведомыми темными силами и о его стремлении преодолеть этот страх или, метафорически, о борьбе тьмы и света в мире и в человеческой душе. Та же тема, но в ином виде, представлена в двух вариантах *Старого городка*. В гравюре (*ил. 32*) символический мрак разрушает гармонию; в гуаши (*ил. 33*) свет утверждает ее.

Восьмая ксилография, *Гомон* (*ил. 36*), изображает сцену из жизни древнерусского города. В 1905 г. Кандинский по мотивам *Гомона* создал гуашь *Приезд купцов* (*ил. 55*) – большую картину, изображающую шумный торг, развернувшийся перед городом с прибытием купеческих кораблей.

Визит Кандинского в Москву осенью 1903 г. пробудил в нем много воспоминаний. Он писал об этом Габриэле:

> Я испытываю действительно странное чувство здесь, в Москве. Сотни воспоминаний, частично забытых образов, весь характер древнего русского города, который я еще в состоянии понять, эти церкви, дрожки, помещения, люди, которые одновременно так знакомы и так далеки. Я покинул Москву семь лет назад и только сейчас и впервые неожиданно переживаю все это[147].

В основу *Гомона* легли скорее личные переживания Кандинского, чем исторические мотивы. В этом его произведение отличается от картин Аполлинария Васнецова, запечатлевшего исторически достоверные сцены из жизни Москвы XVI–XVII вв., например *Базар. XVII век* (1903; ГИМ).

Среди «сотен воспоминаний, частично забытых образов», которые охватили Кандинского, по его признанию, в Москве в 1903 г., было, вероятно, и воспоминание о самом близком друге его юности, Николае Харузине, семью которого он сейчас посетил. Отношения Кандинского с Харузиным были сложными, но именно в них Кандинский искал то, что он назвал близостью между «сердцами однозвучащими». Чувство внезапности утраты и беспомощности перед смертью, звучащее в письме Харузину 1894 г. и вновь пережитое Кандинским, когда в 1903 г. скончалась его тетя, могло лишь усилиться с ностальгическим воспоминанием о друге, внезапно умершем в 1900 г.

Такое наслоение переживаний и воспоминаний обусловливает внутренний путь, которым шел Кандинский к композиции центральных фигур в *Гомоне* и *Приезде купцов*. Два маленьких мальчика в самом центре на переднем плане стоят близко друг к другу, лицом к лицу. Их близость подчеркивает неоднозначность фигур юношей, которые стоят по обе стороны от детей, напротив друг друга, но не смотрят друг на друга, будучи

внутренне разъединены. За этой неоднозначностью стоит несколько подтекстов. Отношения между Кандинским и Харузиным при жизни последнего были неоднозначными. Смерть окончательно разъединила их физически, но воспоминания Кандинского вновь соединили его с другом. Намек на это содержится в деталях изображения. Грустный юноша слева, одетый в простой кафтан, держит шапку в руках, обнажив голову, как по русскому обычаю обнажают голову в знак почтения перед покойным. Второй юноша справа, в более богатом одеянии и с шапкой на голове, стоит в одиночестве, повернув голову к толпе и городу. Он наблюдает бурную жизнь, не участвуя в ней.

Переживание художника легло в основу образа-символа, который стал духовной реальностью через воплощение в чувственной форме. Факты действительности, вызвавшие переживание, уходят в тень в образе-символе, который направлен на выявление вечных истин. Уже в гравюре *Гомон* в зародыше содержится образ России, который Кандинский разовьет в своих последующих произведениях. Каждый персонаж ксилографии имеет индивидуальные черты, выраженные в его облике, позе, движении, действии, жестах. В своей совокупности люди формируют единый организм. Сложное целое кажется внешне хаотичным в своей жизни, но на самом деле свободное существование элементов уравновешивается их ритмической организацией. Положения фигур, как составляющих группы, так и стоящих отдельно, повторяются с ритмическим единообразием, выраженным и в игре черных и белых пятен. В глазах Кандинского Россия была единой «пестрой сложностью» [Кандинский 1918: 22], в частности отраженной в образе Москвы, о котором он писал в «Ступенях»:

> Москва: двойственность, сложность, высшая степень подвижности, столкновение и путаница отдельных элементов внешности, в последнем следствии представляющей собою беспримерно своеобразно единый облик; те же свойства во внутренней жизни [Там же: 53–56; Kandinsky 1982: 382].

«Эту внешнюю и внутреннюю Москву, – говорил Кандинский, – я считаю исходной точкой моих исканий» [Кандинский 1918: 56]. Гравюра *Гомон* – один из первых подступов художника к воплощению этих исканий. Выбор сцены из жизни Руси XVI–XVII вв. определялся его стремлением включить созданный им образ в русский исторический и духовный контекст, то есть сделать его «вечным» или, иными словами, реализовать в нем неразрушимую духовную реальность.

Гомон, шумное внешнее и внутреннее многоголосье жизни, противостоит силе мрака, смерти и разрушения, представленной в образе черного чудовища в *Змее* (*ил. 34*).

Девятое визуальное стихотворение, *Прощание* (*ил. 37*), переносит нас из Руси в рыцарские времена западноевропейского Средневековья[148]. Романтическая сцена прощания рыцаря с дамой происходит у выхода из черного леса, у границы между мглой и светом, в символизме которых зашифрован смысл образа.

2 сентября 1903 г. Кандинский написал Габриэле письмо, полное любви, закончив его словами: «Только думай обо мне, хорошо?». В письмо он включил сочиненную им на немецком языке «песню», в которой он интерпретировал символику света и тьмы через метафорическое противопоставление белого облака черному лесу:

> Die weiße Wolke, der schwarze Wald
> Ich warte auf dich. O, komme doch bald.
> So weit ich sehe, so weit nach vorn,
> Das glänzend, goldene, reife Korn.
>
> Du kommst ja nicht. O welcher Schmerz!
> Es zittert und blutet mein armes Herz.
> Ich warte auf dich. O, komme doch bald!
> Ich bin allein im schwarzen Wald[149].
>
> Белое облако, черный лес.
> Я жду тебя. Приди же скорей.
> Я вглядываюсь вдаль,
> Сверкает золотая, спелая рожь.
>
> Ты не идешь. Какая боль!
> Бедное сердце дрожит и кровоточит.
> Я жду тебя. Приди же скорей!
> Я одинок в черном лесу.

Лирический герой Кандинского видит свет за пределами черного леса, но по загадочной причине остается в лесу, ожидая в темноте таинственную возлюбленную.

В октябре 1903 г., почувствовав некую холодность в письмах Габриэлы, которая не могла понять причин его затянувшегося развода с женой, Кандинский написал ей из Москвы письмо, которое много добавляет к пониманию его личности и связи между его жизнью и искусством:

> Твое первое письмо в Москву было еще более холодным. И оно сильно огорчило меня. <…> Только на днях я понял твою беспрестанную тему «я не понимаю этого», которая со времени Кохеля всегда была у тебя на устах. <…> Ах! Любовь, мне жаль тебя. Кажется мне порой, что ты вовсе не знаешь, что такое радость, РАДОСТЬ, прекраснейшая, чистейшая радость, которая не от людей приходит, не от людей происходит. Но это божественное чувство, которое внезапно проясняет почти все непонятное. Я искал то, чего мне недоставало, я непременно хотел этого. Но кажется мне, что невозможно когда-либо найти это. – «Чувство потерянного рая» – так я назвал однажды такое состояние души. Лишь много позже я обрел глаза, которыми порой могу подсматривать через замочную скважину Врат Рая. Я слишком скверен и слаб и не способен всегда держать эти глаза открытыми. Я все еще ищу слишком много на земле. А кто искал здесь внизу, не искал, конечно, совершенно ничего наверху. Да, Элла, я могу предоставить тебе подиум и т. д. Это еще в силе[150].

Кандинский был одержим своими недостижимыми идеалами. В юности он безуспешно ждал, что Николай Харузин ответит на его мечту о близости между «сердцами однозвучащими». Он надеялся, что найдет с Анной «счастье, которое не сознаешь», но столкнулся лишь с «тяжко обманутыми надеждами» и понял, что «не может же быть на земле такого счастья, о котором когда-то мечталось». Сейчас Кандинский ожидал, что Габриэла будет соответствовать его идеальному представлению о любви как «божественном чувстве», «прекраснейшей, чистейшей радости».

Кандинский, подобно герою романа Сенкевича «Без догмата», пытался испытать в жизни то возвышенно-романтическое переживание любви, известное по образам-мифам. В сказочном романе Новалиса «Генрих фон Офтердинген» (Heinrich von Ofterdingen, 1802) странствующий поэт Генрих находит в юной Матильде воплощение своих духовных исканий. Любовь, соединившая их души в той божественной радости, о которой мечтал Кандинский, открыла им смысл вечности. После внезапной смерти возлюбленной страдающий Генрих отправляется в странствие. В «огромном, суровом лесу» у дерева, в свете таинственного луча, ему предстало мистическое видение Матильды, принесшее покой его душе:

> Святой луч извлек все страдание и заботы из его

сердца; душа его сделалась снова чистой и легкой, и дух свободным и веселым [Novalis 1960: 321–322].

В русском символизме Владимир Соловьев так передавал чувство светлой радости души, преодолевшей «огонь» земных переживаний:

Вся в лазури сегодня явилась
Предо мною царица моя, —
Сердце сладким восторгом забилось,
И в лучах восходящего дня
Тихим светом душа засветилась,
А вдали догорая дымилось
Злое пламя земного огня

[Соловьев 1990: № XIV].

Новалис и Владимир Соловьев открыли в любви мистические грани. На Новалиса оказала большое влияние ранняя смерть его любимой Софии фон Кюн (Sophie von Kühn). Владимир Соловьев, которого Блок назвал «рыцарем-монахом», пришел к своему идеалу духовным путем. И Новалис, и Владимир Соловьев развили в образах любви глубокие эстетические и религиозно-философские идеи. Новалис связал образ Матильды с несуществующим на земле голубым цветком – многомерным символом духовного в природе, человеке, поэзии. Владимир Соловьев понимал под своей «царицей» мировую душу, вечную женственность, Софию – Божественную Премудрость.

То, что Кандинский в письме Габриэле назвал любовь «божественным чувством» радости, «которая не от людей приходит, не от людей происходит», говорит о том, что его влекла мистическая сторона любви. В то же время он писал ей: «Я все еще ищу слишком много на земле. А кто искал здесь внизу, не искал, конечно, совершенно ничего наверху». Мистическая любовь, очищенная от земных страстей, находилась «наверху». Он искал свой духовный идеал «внизу», узнавая на собственном опыте сложность, изменчивость, непредсказуемость человеческих отношений и часто затрудняясь отличить истину от иллюзии. Здесь, «на земле», таинственная духовная реальность заслонялась действительностью жизни. Кандинский в своем личном стремлении к идеалу в этой жизненной реальности желал больше, чем ближние могли дать ему. Он упрекал Габриэлу в том, что она не знала «божественного чувства» радости. Говоря о своей готовности предоставить ей «подиум», он предъявлял ей

требование реализовать его мечту. Одновременно его влекла к ней страсть. «Я испытываю, – писал он Габриэле в том же письме о моментах интимной близости с ней, – сильное чувство, я ничего не думаю. Я только чувствую»[151].

Чтобы выявить истину, скрытую в сложном духовном подтексте действительности, Кандинский использовал образы-символы. Его стихотворение «Белое облако, черный лес» отражает духовную реальность его исканий идеала в жизни в образе символического пейзажа. Когда Кандинский надеялся осуществить идеал «на земле», ему казалось, что он «подсматривал через замочную скважину Врат Рая». Разочаровавшись, он переживал «чувство потерянного рая». В этом контексте его внутреннее состояние символически описывается как существование между светом и тьмой в их многообразных изменениях. Один из моментов переживания конфликта между светом и тьмой выражен в стихотворении, герой которого внутренне бессилен преодолеть тьму в самом себе. Причина его бессилия объяснена самим Кандинским, который утверждал, что обрел глаза, чтобы «подсматривать через замочную скважину Врат Рая», но тут же признавался: «я слишком скверен и слаб и не способен всегда держать эти глаза открытыми». Герой его стихотворения ждет, что истинная любовь освободит его от страданий во мраке черного леса, даст ему ощущение внутренней свободы и покоя, которое метафорически выражается в образе пейзажа с белым облаком над золотой рожью.

В отличие от героя Кандинского в стихотворении «Белое облако, черный лес», рыцарь в *Прощании* готовится покинуть черный лес и свою даму и отправиться в странствие. Он напоминает Лоэнгрина, оставившего жену во имя служения Граалю.

В контексте ситуации Кандинского, переживающего внутреннюю раздвоенность между чувствами к Анне и к Габриэле, *Прощание* дополняется образом ожидающей дамы в десятой гравюре, *Ночь* (*ил. 38*), повторяющей мотив ранней одноименной гуаши (*ил. 22*), выполненной художником в подарок Габриэле в начале 1903 г. На более глубоком уровне обе гравюры, отсылающие к «наивному» мотиву средневекового рыцарского романа о любви, касаются проблемы внутреннего оправдания жертвы ради исканий духовного идеала.

Эта же тема обнаруживается в подтексте одиннадцатого визуального стихотворения *Поединок* (*ил. 39*). Схватка рыцарей перед распятием подразумевает обычай «Божьего суда» (см.: [Лависс, Рамбо 1897: 52–56]) и символизирует внутренний

конфликт Кандинского, находящегося в состоянии между самоосуждением и самооправданием.

Двенадцатая гравюра, *Охота* (*ил. 40*), снова отсылает к Руси. Лучник на коне охотится на белых лебедей, прилетевших издалека, из-за белых облаков. О восприятии лебедей в русской народной традиции писал Николай Харузин в своем труде о пудожских крестьянах. Лебеди считаются благородными, священными птицами, связываются с народными представлениями о красоте и верности в любви. В русских сказках лебедь часто оказывается заколдованной царевной. Народный обычай запрещает стрелять лебедей, охота на них считается грехом. По поверьям, охотник, совершивший этот грех, будет несчастлив и даже может погибнуть [Харузин 1889а: 379, 382–383].

В поисках идеала «на земле» Кандинский приходил от надежды к разочарованию, от новой надежды к новому разочарованию. Он пытался объяснить себе и Николаю Харузину причины их отдаления друг от друга:

> Мне кажется только, что все недоразумения последнего времени – только внешние проявления внутреннего разлада. Мы, по-видимому, не понимаем друг друга и, как это ни странно, не доверяем друг другу. Почему? Потому что еще мало знаем друг друга, мало соли съели. Это одно. <…> А другое, что, м[ожет] б[ыть], самое главное (**для меня** самое главное), это то, что наша близость была отчасти лишь воображаемая[152].

После заключения брака с Анной Кандинский писал:

> Ведь не может же быть на земле такого счастья, о к[о]т[о]ром когда-то мечталось, счастья, когда не боишься копнуть поглубже, чтобы не выскочило нисколько тяжко обманутых надежд, счастья, к[о]т[о]р[о]е не сознаешь, за которое не цепляешься[153].

Затем он признавался Габриэле, что ему кажется невозможным когда-либо обрести «божественное чувство», «прекраснейшую, чистейшую радость, которая не от людей приходит, не от людей происходит»[154]. Каждый раз, когда он болезненно осознавал недостижимость идеала, он разрушал свою мечту, которую связывал с близкими ему людьми. Но в не меньшей степени он причинял боль им, разрушал их надежды. Поэтому его лучник в *Охоте*, совершающий грех убийства белых лебедей, находится в черном лесу под черным небом.

Развитие тем «Стихов без слов» завершается заставкой *Вечность* (*ил. 41*), в которой Кандинский использовал христианскую символику. Светлая тропа, ведущая к храму, означает путь к Богу. Храм – духовный центр мира. Изображение храма напоминает церковную архитектуру Русского Севера[155]. Солнце символизирует божественный свет и вечное обновление жизни.

По Метерлинку, когда люди в мгновения глубоких переживаний горя, радости, страха открывают свою связь с вечным, происходит их духовное рождение. С каждым таким духовным рождением они становятся ближе к Богу. Но подобные события пронзают душу насильно, подобно свету, проникающему в темноту. Люди похожи на слепых из легенды, которые пришли к храму, чтобы услышать Бога, но ворота храма оказались запертыми для них. Хотя голос Бога звучал в храме, они не слышали его, а только ждали, когда ворота откроются. Кто любит глубоко, знает, что душа велика как мир. Но недостаточно видеть вселенную, когда мы находимся в «тени смерти», в «свете радости» или в «пламени красоты и любви». Надо научиться жить постоянно в «красоте и мудрости», смотреть на людей «внутренним оком», чтобы полюбить «вечное» и «божественное» в их душах. Этот путь приведет нас из тьмы к свету, очистит «духовную атмосферу» вокруг нас, откроет ворота храма в душе. Люди знают это, но бродят «под ударами судьбы и смерти» в поисках истины. Недостаточно «знать истину»; надо, чтобы истина «владела нами» [Метерлинк 1915(2): 253–279].

Кандинский знал «мгновения» глубоких переживаний. Он искал духовные истины в жизни и в искусстве. «Бог находится в моем сердце», – утверждал он, говоря о «мгновениях» творческого вдохновения[156]. Эсхатологический образ в титульном листе «Стихов без слов» (*ил. 24*) говорит о необходимости духовного спасения. Двенадцать визуальных стихотворений символически представляют духовные искания Кандинского, его внутренние страхи, конфликты и искание пути из тьмы к свету. Финальная заставка утверждает истину в вере. Тем не менее этот образ создает противоречивое впечатление. Тьма здесь господствует над светом. Кандинский еще не научился «жить в красоте и мудрости», любить «вечное», «божественное» в душах других людей. Истина еще не овладела им в жизни, но в своем искусстве он осознал путь к ней.

«Стихи без слов» свидетельствуют о серьезном прогрессе в использовании Кандинским мифотворческого метода для формирования собственного художественного языка символов. Принцип символистского мифотворчества был сформулирован

Вячеславом Ивановым только в 1908 г. в работе «Две стихии в современном символизме». Но базовые положения этой теории позволяют прояснить смысл произведений Кандинского, потому что мифотворчество вообще характерно для символизма. Миф, по Вячеславу Иванову, отображает подлинную, вечную реальность. В основе мифов лежат древние представления о таинстве «божественного всеединства». Один и тот же мифологический образ имеет разные смыслы в различных мифах. Каждый смысл выражает один из аспектов «божественного всеединства». Различные смыслы связываются вместе в «великом космогоническом мифе». Символизм показывает человеческому сознанию «вещи» окружающей действительности «как символы, а символы как мифы». Символ – многозначный «таинственный иероглиф», для прочтения которого необходим ключ. Различные значения символа в разных «планах бытия», в «земной» и мистической «сферах сознания» восходят к религиозному (мифологическому) «чувствованию связи всего сущего и смысла всяческой жизни». Создание нового мифа (мифотворчество) заключается не в субъективном толковании древнего мифа, а в более глубоком проникновении в его сущность. Новый миф «есть новое откровение тех же реальностей» [Иванов 1974: 536–537, 554].

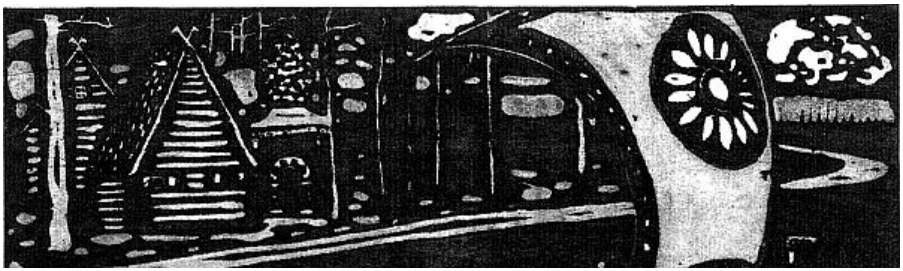
Кандинский пришел к мифотворчеству своим путем. В детстве он рос на русских и немецких сказках. В молодости он открыл для себя мир фольклора и крестьянского искусства во время своих занятий этнографией. Ученые XIX в. активно изучали связи между древними языческими мифологическими представлениями и поздними народными верованиями, обычаями, обрядами, сказаниями. Кандинский сам исследовал следы языческой религии (мифологии) в современных ему верованиях зырян. Как и многие ученые того времени, он обнаружил в народном мифотворчестве переплетение язычества с христианством.

Народная традиция сохраняла структурные принципы мифологии: повторяемость мотива в разных мифах в тех или иных иконографических и смысловых вариациях; наслоение различных образов в мотиве; связь всех образов с первоначальным, глубинным представлением. Эти принципы, положенные Вячеславом Ивановым в основу символистского мифотворчества, были известны Кандинскому по собственному этнографическому опыту. В народных верованиях старые образы «забывались», заменялись новыми представлениями, но не исчезали. Старое наследовалось новым в зашифрованном виде, как «культурный пережиток» (по Тайлору и Спенсеру).

Естественное развитие мифологического мышления вело к различным результатам. В одних случаях сохранялась определенная степень преемственности между старым и новым. В других случаях смысл древнего мифологического образа искажался до неузнаваемости. Например, Кандинский считал, что одна зырянская пословица удержала имя древнего чудского бога в измененной форме [Кандинский 1889b: 105] (см. об этом вторую главу).

Мифологическое мышление, поддерживаемое проходящей через поколения традицией, неосознанно или естественно основывалось на принципе сложного, всеобъемлющего единства в разнообразии элементов. В своем творчестве Кандинский сознательно строил собственную мифологическую систему взаимосвязанных образов-символов. Он не иллюстрировал легенды, но на основе традиционных мотивов создавал собственные символы-мифы, стремясь передать новое переживание и осмысление «вечных» истин. К концу 1903 г. он сформировал ряд устойчивых единиц своего мифотворчества. Среди них – лодка, рыцарь (всадник), трубач, молящийся юноша, замок (крепость), древнерусский город, церковь, символические ландшафтные мотивы. Кандинский шел по пути увеличения, усложнения и разнообразия мотивов и их иконографических вариаций к системе (мифологии) символов.

Глава шестая
Развитие символов
1903–1904



На обороте: В. Кандинский. Золотой парус. Фрагмент

Странствия одинокого героя

Картина Кандинского *Синий всадник* (конец 1903; *ил. 42*) под названием *Всадники* демонстрировалась на выставке Нового общества художников в Петербурге в феврале 1904 г. В обзоре выставки Александр Блок обратил внимание на неоднозначность работы Кандинского:

> «Всадники» – но один всадник. <…> Всадник проскачет – рядом промчится тень. Будут ли другие? [Блок 1964: 47–48].

Вопрос Блока выглядит естественным также и потому, что синяя тень всадника расположена справа от него. Ниже изображена еще одна тень в форме скачущей лошади, создающая впечатление, что должен быть еще один, невидимый всадник. Возможно, подобно Бальмонту, написавшему стихи о тенях «знакомых исчезнувших лиц», возникающих в воспоминаниях («Любовь и тени любви», 1895 [Бальмонт 1994(1): 77–78, 93]), Кандинский хотел передать свое ощущение тени прошедшего. Метафорически тень-воспоминание следует за всадником. Осенью 1903 г. Кандинский писал Габриэле о «сотнях воспоминаний, частично забытых образах», родившихся у него в Москве[157]. В картине стремительного галопа всадника отразилось чувство, когда-то уже испытанное Кандинским. В 1890 г. он писал Харузину о том, как скакал по полям около подмосковной деревни Троекурово: «летишь сломя голову по полю и цепью бегут мимо холмы дальше, дальше, рожь тихо кланяется, васильки кивают <…>. Это ли не поэзия?»[158]. В *Синем всаднике* Кандинскому была важна не столько объективная точность пейзажных деталей, сколько субъективная достоверность запомненного им переживания поэзии природы. Осенний пейзаж в *Синем всаднике* напоминает *Золотую осень* Исаака Левитана (1895; ГТГ), но краски Кандинского звучат с большей интенсивностью, усиливая экспрессию образа, стимулированного личным переживанием. Во время путешествия в Россию осенью 1903 г. Кандинский посетил подмосковную деревню Васильевское, где он счастливо жил с Анной после свадьбы. Сейчас он написал здесь ряд осенних пейзажей, восстанавливая свои прежние впечатления [Roethel, Benjamin 1982: № 108–112].

В *Сумерках* (*ил. 13*) рыцарь стремится к мистическому ночному цветку. В *Синем всаднике* духовная цель не обозначена. Целью является само стремление и внутреннее переживание

красоты природы в момент движения. Синий цвет накидки всадника откликается в синем небе и в темно-синих далях. Его белая лошадь перекликается с белыми облаками. Всадник сливается с природой в своем «вечном» стремлении к неизвестному. В стихотворении «Белое облако, черный лес» (см. пятую главу) и в гравюре *Прощание* (*ил. 37*) герой Кандинского пребывает в «духовной атмосфере» мрака черного леса. В *Синем всаднике* он преодолел темноту и обрел свободу в мире, где свет и цвет торжествуют.

В гуаши *Белое облако* (1903; *ил. 43*) рыцарь-копьеносец медленно движется на коне по извилистой тропе, проезжая березы и поляны цветов. Дорога ведет его к неизвестному, спрятанному вдали за белыми облаками[159].

Цветная ксилография *Золотой парус* (1903; *ил. 44*) возвращает в сказочный мир древнерусских образов и по-новому разрабатывает мотив плаката для VII выставки «Фаланги» (*ил. 21*). Одинокий путешественник в *Золотом парусе* отправляется из лесной деревни в ночное странствие по реке. Воспоминания Кандинского о его давнем путешествии по русским и зырянским деревням в лесах Вологодской губернии объясняют таинственную эмоциональную атмосферу образа. Загадочную цель ночного плавания символизирует цветок с золотыми лепестками на парусе. Рыцарь в *Сумерках* (*ил. 13*) скачет к мистическому синему цветку ночи и лунного света. Цветок в *Золотом парусе* указывает на стремление героя в далекую страну солнца. Два ночных видения представляют две грани исканий Кандинского.

Эмблема в *Золотом парусе* близка солярным розеткам в форме цветка в крестьянском искусстве, которое сохранило следы славянских языческих солярных культов. В русских сказках часто используется сюжет: герой должен найти невесту – красавицу с золотыми косами. Она живет в далекой стране, в золотом царстве (солнечном государстве), находящемся на краю «белого света», где солнце появляется из-за синего моря. Опасный путь в золотое царство пролегает через леса, горы, моря и реки. В райской солнечной стране есть сад с молодильными яблоками и живой водой[160]. Фольклорный сюжет сохранил древний миф о путешествии души в рай. Кандинскому этот сюжет стал известен, когда он занимался этнографией.

Для символизма было характерно обращение к солярным образам. Эмблема солнца на парусе символической лодки, плывущей по морю (реке) жизни, часто встречается среди декоративных мотивов в стиле модерн[161]. В 1903 г. Константин Бальмонт призывал устремиться к солнцу:

Будем как Солнце! Забудем о том,
Кто нас ведет по пути золотому,
Будем лишь помнить, что вечно к иному,
К новому, к сильному, к доброму, к злому,
Ярко стремимся мы в сне золотом.
Будем молиться всегда неземному,
В нашем хотеньи земном!

Будем, как Солнце всегда молодое,
Нежно ласкать огневые цветы,
Воздух прозрачный и все золотое.
Счастлив ты? Будь же счастливее вдвое,
Будь воплощеньем внезапной мечты!
Только не медлить в недвижном покое,
Дальше, еще, до заветной черты,
Дальше, нас манит число роковое
В Вечность, где новые вспыхнут цветы.
Будем как Солнце, оно – молодое.
В этом завет Красоты!

[Бальмонт 1994(1): 346]

В том же году вокруг Андрея Белого начал складываться кружок «Аргонавты», участники которого – московские символисты выражали свое устремление к солнцу, заре, духовному преображению мира (ср. стихотворение Белого «Аргонавты» [Белый 1991: 450])[162].

Параллельно этому Кандинский создал собственный миф о стране солнца и счастья. В декабре 1903 г. он писал Габриэле:

> Я радуюсь тому времени, когда мы вместе занимаемся творчеством. По вечерам ты играешь, а я исступленно гравирую и гравирую. Ты со временем уже начинаешь узнавать радость совместной работы[163].

Еще летом 1903 г. в Калльмюнце он начал работать над декоративными эскизами для вышивок Габриэлы. Его *Рисунок с подсолнухами* (1903; ФМ, 330: 32) послужил основой для гуаши *Эскиз вышивки с подсолнухами* (1904; ФМ, 1119), в которой цветы на черном фоне напоминают эмблему цветка-солнца в черном круге в *Золотом парусе. Эскиз вышивки с солнцем и яблонями* (1904; *ил. 45*) изображает ту неведомую землю, куда скачет «синий всадник» (*ил. 42*), куда едет рыцарь в *Белом облаке* (*ил. 43*) и куда плывет герой в *Золотом парусе* (*ил. 44*). Этот образ

воплощает миф Кандинского о рае. Райская земля спрятана за белыми облаками. Золотое солнце восходит здесь на черном небе, разгоняя мглу. В зеленом саду растут две яблони, усыпанные красными плодами. Незаселенный солнечный рай в *Эскизе*, подобно пейзажу с храмом в лучах восходящего солнца в *Вечности* (*ил. 41*), символизирует стремление Кандинского к вечной истине о «красоте и мудрости», остающейся недосягаемой мечтой в его жизни.

Русская царевна и немецкая прекрасная дама

В конце 1903 г. и в начале 1904 г. Кандинский работал над двумя женскими образами. *Зеленая птица*, *Невеста* и *В замковом саду* представляют сказочную русскую «царевну». *Однажды* и *Юная пара* изображают прекрасную даму из волшебного мира старой Германии.

Девушка в богатом платье и короне на картине *Зеленая птица* (конец 1903; *ил. 46*) похожа на героиню из *Трех царевен подземного царства* Виктора Васнецова (1881; ГТГ). Она подняла голову в сторону птицы, сидящей на ветке березы, и, закрыв глаза, слушает ее. В русских сказках чудесные райские птицы поют в саду волшебного дворца, а царевна (царевич) ищет птицу-говорунью, которая знает, где находятся дерево певучее и живая вода[164].

Сказочные мотивы лишь внешне обусловливают сюжет *Зеленой птицы*. Картина передает состояние меланхолического одиночества девушки. Она стоит на цветочной поляне перед древнерусским городом. За ней изображена извилистая дорога с березами по обеим сторонам, ведущая к воротам. Две ближайшие к девушке березы срослись вместе, и их кроны переплелись. Этот мотив впервые появился в *Русском рыцаре* (*ил. 15*). И рыцарь, и царевна одиноки и погружены во внутреннее поэтическое переживание красоты природы. Состояние героев Кандинского мотивируется его отношениями с Анной. Его ностальгическое воспоминание о нереализованном с ней «счастье, которого не сознаешь», стимулировало его «чувство потерянного рая» в *Зеленой птице*.

Девушка в *Невесте* (конец 1903; *ил. 47*) напоминает царевну в *Зеленой птице*. Сопоставление березы и невесты воплощает традиционное в русской культуре поэтическое сопоставление нежной, белоствольной, «кудрявой» березы с идеальным женским образом. Деревянная церковь, «венчающая» невесту, напоминает об идеале красоты и святости в русской народной традиции. В начале XX в. Игорь Грабарь и Иван Билибин обратили особое внимание на важность севернорусских деревянных церквей для развития национального стиля в современном искусстве [Билибин 1905a: 303– 308; 1904b: 609–618; Грабарь 1937: 185–187; Подобедова 1964: 82–88]. Отношение Кандинского к крестьянскому искусству как к выразителю народных идеалов красоты зародилось во время его этнографического путешествия в

Вологодскую губернию в 1889 г.

Кандинский изобразил девушку в праздничном наряде, соответствующем обрядовому представлению невесты как «княгини»[165]. Как положено по ритуалу, невеста печальна. Она покидает свой дом, родных, подруг, с которыми пела и водила девичьи хороводы. В своих песнях, напоминающих похоронный причет, она прощается со своей прежней жизнью, просит родителей отпустить ее в церковь помолиться Господу перед свадьбой и затем погулять с подругами в последний раз [Иваницкий 1890: 76–93].

Кандинский усилил в образе девушки элегическое настроение одиночества. Она держит на коленях березовый венок с несвязанными концами. Береза, березовые и цветочные венки играли важную роль в весенних и летних народных празднествах на Семик и Троицу. И.П. Сахаров писал:

> Семик отправляется народом в четверг в рощах, лесах, на берегах рек и прудов. К этому дню рубят березки <…>. С рассветом дня молодежь расставляет березки по домам, улицам и дворам <…>. В старину наши старики хаживали встречать Семик на могилах родителей <…>. Отсюда молодежь отправлялась в рощи завивать венки из берез. Здесь пели, плясали, играли в хороводы до глубокой ночи <…>. Обвивая плакучие березы лентами, нитками, привязывают венки к ветвям, а из ветвей делают один венок. Подходя к венку, целуются и приговаривают: «Здравствуй, кум и кума, березку завивши!» После этого обвивают березу поясом и лентами и поют песни <…>. Семицкие венки в одних местах сохраняются в избах до Троицына дня, а в других бросают их в воду с гаданием: потонет ли венок или нет? На одном ли месте он остановится или поплывет в сторону? Чей венок плывет впереди и чей остается назади? <…> Нередко случается, что влюбленные, как будто нечаянно, бросают свои венки вместе. Догадливые люди о сближении таких венков на воде нередко угадывают о близкой свадьбе. Ленты, которыми наши бабушки перевивали семицкие венки, сохранялись всю жизнь. Когда они в этот год выходили замуж, ими связывали венчальные свечи. [В Троицын день] по всей Руси отправляется народное празднество завивания венков, семейного каравая и хороводных игр. В завивании венков сохранились следы древнего гадания русских девушек о своих суженых <…>. Рано утром в

> городах и селах убирают дома березкою и цветами, пекут караваи, сзывают гостей, завивают венки из березы и цветов для старых и молодых людей. В полдень, после обеда, начинается празднество молодых людей. <…> В это время пожилой народ занимался угощением родных и знакомых, а молодежь завивала венки. <…> Троицкий венок считался неизменным вестником брачного обета. С венками на голове молодежь начинала разыгрывать хороводы <…>. С окончанием хороводов начиналась игра горелки. Вечером уже возвращались из рощи прямо к реке, где молодой народ бросал свои венки в воду. Если венок поплывет, то это означало неизменное счастье. Если венок завертится на одном месте, то это предвещало расстройство свадьбы, семейные ссоры. Если венок потонет, то это угрожало великим несчастием, смертью родных или суженого. Если венок останавливался на одном месте, то из этого заключали, что девицам в этот год не быть замужем, молодцам оставаться неженатыми. В той, де, стороне девушке придется быть замужем, куда вода понесет венок [Сахаров 1989: 347–356].

Кандинский использовал в *Невесте* символику народных обрядов и обычаев для формирования собственных символов. Две сросшиеся березы – неоднократно повторяющийся в его работах мотив – символизируют пару в любви. Незаконченный венок девушки указывает на разлуку с суженым. Пень рядом с ней – пустующее место для него. Как и в случае с «царевной» в *Зеленой птице* (*ил. 46*), «русский рыцарь» (*ил. 15*) – отсутствующий суженый героини *Невесты*[166].

Ксилография *В замковом саду* (конец 1903; *ил. 48*) разрабатывает иконографический мотив *Встречи* (*ил. 12*)[167]. Фигуры юноши и девушки в гравюре слиты вместе. Но она отворачивает от юноши лицо с закрытыми глазами. Он же всматривается в маленький цветок в своей левой руке, держа в другой руке венок. По народному обычаю юноша в знак верности надевал на голову венок, сплетенный суженой. Венок в руке героя в гравюре означает нарушение им обета верности. Скрытый смысл маленького цветка в его левой руке проясняется из письма Кандинского Габриэле, посланного в октябре 1903 г. Он писал: «Ты маленькая, любимая, любимая, любимая! Доброй ночи». Рядом он нарисовал маленький цветок, поставил восклицательный знак, и добавил: «Да? (Так ли выглядит этот маленький цветок; что это значит?) Моя любимейшая Эльхен, я

целую тебя сердечно и много раз»[168]. Такова внутренняя мотивация превращения прогулки по саду в гравюре в сцену прощания. Метафорически цветок любви разлучает героя с печальной спутницей, ведя его по дороге к средневековому замку, похожему на замок в гуаши *Ночь* (*ил. 22*).

Гуашь *Однажды* (начало 1904; *ил. 49*) изображает сон Кандинского о «земном рае». Девушка в аристократическом остроконечном хеннине с длинной вуалью напоминает даму в *Старом городке* (*ил. 33*). Она сидит на зеленом берегу реки и плетет венок из синих цветов, не замечая, что рыцарь уже близко. Этот сюжет продолжается в гуаши *Юная пара* (начало 1904; *ил. 50*). Здесь рыцарь в голубых латах ведет девушку в светло-зеленом платье к венчанию. По Бергеру, голубой цвет символизирует надежду и верность, а зеленый выражает покой, свежесть, согласие. Соединение голубого и зеленого означает триумф красоты в природе [Berger 1898: 109, 297]. Место, изображенное в *Юной паре*, как и в *Старом городке* (*ил. 33*), отражает впечатления Кандинского от Каллмюнца, где в августе 1903 г. он обручился с Габриэлой. В 1904 г. Кандинский был на пороге своей новой жизни с ней, что и определило тему *Юной пары*. Рыцарь поворачивается к невесте, делая приглашающий жест правой рукой. Она склоняет голову к нему, соглашаясь следовать за ним. *Юная пара*, как и *Однажды*, показывает переходное состояние еще не реализованного счастья. В *Однажды* герои еще не встретились; в *Юной паре* они еще не обвенчались. В декабре 1903 г. Кандинский писал Габриэле о своем плане совместного путешествия в Париж, мечтая о жизни с ней, полной гармонии в любви и работе. Он называл ее «моя невеста», но заявлял, что сделает ее своей женой, только если будет убежден, что в противном случае она будет несчастна[169].

Габриэла была прототипом прекрасной дамы из эпохи западного Средневековья. С Анной связан образ сказочной русской царевны. Но действительность была для Кандинского лишь отправной точкой для воплощения духовной реальности в символах. Прекрасная дама отражает его представление о рыцарском идеале в западной культуре. Царевна – русский идеал, «русская душа» в понимании Кандинского. Оба образа уходят своими корнями в двойственное русско-германское культурное наследие Кандинского. Элегантный стиль гуашей *Однажды* и *Юная пара* напоминает миниатюры братьев Лимбург (Frères de Limbourg) из «Великолепного Часослова герцога Беррийского» («Très Riches Heures du Duc de Berry»; 1410-е гг.; Musée Condé, Chantilly). Создание русского идеала подпитывалось восприятием Кандинским русской народной культуры.

В *Невесте* художник усилил свободное движение кисти и ритм мозаичных мазков и пятен. Этот стиль он продолжил разрабатывать в многофигурных композициях на русскую тему.

Древняя Русь

В гуаши *Древнерусское* (начало 1904; *ил. 51*) энергичные мозаичные мазки придают образу жизненную интенсивность. Картина повседневной жизни XVI–XVII вв. внешне близка произведениям Андрея Рябушкина и Аполлинария Васнецова, которые поэтизировали Московское царство эпохи его расцвета[170]. В изображении Кандинским картины исторического прошлого отразились и его глубоко личные переживания.

Ребенок на переднем плане *Древнерусского* находится на границе между реальным пространством зрителя и изображением. Он вводит зрителя в мир прошлого, где перед красными стенами древнего города со множеством церквей и теремов гуляют пары. Мужчина в высокой боярской шапке и с посохом идет рядом с женщиной в белом головном уборе, склонившей голову к ребенку. Как было показано выше, Кандинский ассоциировал своих родителей с образом Москвы. В этом городе он в последний раз видел их вместе, когда ему было пять лет. В прошлом мать разрушила его семью; сейчас он сам готовился покинуть свою жену.

Справа от мальчика стоит береза, «дерево любви», символ русских корней Кандинского. Береза растет у дороги, за которой начинается зеленая поляна, на поляне юноша ловит убегающую девушку – мотив, взятый Кандинским из народных игрищ. Еще одна пара стоит дальше, у реки, в поэтичном осеннем пейзаже с березовой рощей, отражающейся в воде. Поляна – укромное место для влюбленных. Сюда направляется всадник в красном на белом коне, проезжая прямо перед повернувшим к нему голову мальчиком. Если *Русский рыцарь* (*ил. 15*) выражал переживания Кандинского в момент прощания с родиной, *Древнерусское* передает неосуществимое в реальности желание художника вернуться к счастливым моментам детства и юности, соединенным в ностальгическом идеале «потерянного рая». Кандинский впервые объединил ряд внутренне взаимосвязанных настроений в одной композиции.

11 мая 1904 г. Кандинский присоединился к Габриэле в Крефельде (Krefeld), откуда они начали путешествие по Рейнским землям, а затем, с 23 мая, по Голландии. Они были счастливы; вместе писали и рисовали. Голландские пейзажи Кандинского полны солнца[171]. После путешествия 22 июня Габриэла поехала в Бонн. Кандинский вернулся в Мюнхен к жене, от которой все еще скрывал свое намерение покинуть ее. 1 июля 1904 г. Габриэла писала ему:

> Мне грустно, что ты в таком плохом настроении. Не будь таким, пожалуйста! И сделай что-нибудь с твоими голландскими впечатлениями! Я жду времени, когда мы будем вместе и сможем работать вместе[172].

«Плохое настроение» Кандинского имело свои причины: он продолжал колебаться, и ему предстоял нелегкий разговор с Анной. Он не мог немедленно начать работать над своими «голландскими впечатлениями», но вернулся к теме Древней Руси. Около июля 1904 г. он завершил картину маслом *Воскресенье. Древняя Русь* (*ил. 52*) и только затем приступил к голландским гуашам [Barnett 1992: № 140–142].

В *Воскресенье* Кандинский стремился, как он писал Габриэле в феврале 1904 г. об эскизе к масляной картине (ФМ, 613), к «декоративной композиции в солнечных красках» с музыкальной экспрессией: «Страстные, богатые, торжественные краски, которые должны звучать подобно ff[173] в оркестре»[174]. Интенсивные золотистые тона, плоские мазки и ритмическая структура сближают *Воскресенье* с византийскими и русскими мозаиками, в которых доминантный золотой цвет символизирует святость[175]. Солнечные краски создают настроение, напоминающее пасхальное. В народной православной традиции праздник Пасхи, воскресения Христова (*светлое воскресенье*) ассоциируется с солнцем, светом и весенним обновлением природы. В этот день, по поверью, солнце «играет» в небе, принося радость в мир.

В *Воскресенье* Кандинский разработал левую часть композиции *Древнерусского*. Он поместил мужчину с посохом и женщину в белом головном уборе в центр изображения и превратил всадника в красном на белой лошади в копьеносца, движущегося к городу. В *Золотом парусе* (*ил. 44*) герой Кандинского покидает родную землю, отправляясь на поиски солнечной страны. В *Воскресенье* он обретает ее. Вместе с тем резкие контрасты света и тени звучат напряженно. Копьеносец Кандинского остается одиноким в этом идиллическом мире[176].

Глава седьмая
Композиция символов
1905

На обороте: В. Кандинский. Приезд купцов. Фрагмент

Древнерусский странствующий рыцарь

В конце сентября 1904 г. Кандинский принял окончательное решение оставить Анну ради Габриэлы. Начался новый период в его жизни, трехлетний период странствий по свету. В 1905 г. он продолжал писать сцены бидермейера. Рыцарская романтика западного (германского) средневековья почти полностью исчезла из его работ. Основная же линия развития его символизма между 1905 и 1907 гг. определялась русскими темами, в которых постепенно нарастало отражение переживаний, связанных с Первой русской революцией. В *Древнерусском рыцаре* (первая половина 1905; *ил. 54*) герой Кандинского, погруженный в размышления, медленно едет на коне по дороге. За его спиной пейзаж с далеким городом на холме, березовой рощей и парусными судами в заливе[177]. В русской сказке о Жар-птице Иван-царевич в поисках дороги к своей цели подъезжает к каменному столбу, надпись на котором предлагает ему выбрать один из трех опасных путей[178]. Виктор Васнецов использовал этот мотив в картине *Витязь на распутье* (1882; ГРМ). Витязь Кандинского находится на внутреннем распутье. Отвернув голову от города, он не столько думает о выборе пути, сколько занят вопросом о цели и смысле своего странствия. Его меланхолия и внутренняя неуверенность контрастируют с размеренной поступью коня.

В начале октября 1904 г. Габриэла и Кандинский встретились во Франкфурте. 16 октября она вернулась в Бонн к своей семье, а Кандинский поехал в Одессу, где оставался с 22 октября по 11 ноября. В ноябре 1904 г. Кандинский писал Габриэле из Одессы, что он «бездомен, как вечный жид [der ewige Jude]!, странник без дома и земли»[179]. Его мать была погружена в тревогу о своем сыне Владимире, сводном брате Кандинского, призванном на войну с Японией. Кандинский не мог говорить с ней о своих проблемах. Отцу он также не сказал о своем разрыве с Анной[180]. Он жаловался Габриэле, что никто не понимает его. Мир казался ему противоречивым, состоящим из «грязи и красоты». Он чувствовал и собственную противоречивость, сравнивая себя с Дон Жуаном, быть которым он не хотел[181]. Он писал с болью, что Анна «перестала понимать» его, и сомневался, сможет ли понять его Габриэла. Он спрашивал ее, должен ли он открыть ей или скрыть от нее свою боль[182].

Внутреннее состояние Кандинского изменилось в начале декабря 1904 г., когда он приехал из России в Бонн, где его ждала Габриэла. Из Бонна они отправились в Тунис и оставались в

Северной Африке с конца декабря 1904 г. по апрель 1905 г. Еще в марте 1904 г. Кандинский обещал ей «золотое время», когда они «пойдут вместе рука об руку по жизни», и будут жить «как единое целое»[183]. Габриэла отвечала: «Я жду, что настанет время, когда мы будем вместе и сможем работать вместе – тогда я даже помогу тебе гравировать <…>. Я хотела бы вышить жемчугом сумку по твоему рисунку»[184]. В Тунисе их мечта о счастье, основанном на любви и совместном творчестве, казалось бы, сбылась. Они писали вместе тунисские пейзажи. Габриэла делала декоративные вышивки по эскизам Кандинского [Barnett 1995: 26]. Но когда они вернулись в Европу, в их отношениях снова произошли изменения. В *Портрете Габриэлы Мюнтер* (лето 1905; ФМ, 30), выполненном Кандинским в Дрездене, чувствуется ее печаль, даже упрек в глазах. Их мечта о «золотом времени» еще не исполнилась.

Переживания Кандинского в начале его жизни с Габриэлой отразились в его мифе об одиноком странствующем русском витязе. На идеально-символическом уровне образ *Древнерусского рыцаря* означает, что духовное искание не может удовлетвориться найденной истиной, но продолжается бесконечно. Как утверждал Валерий Брюсов в 1901 г., «мысль – вечный Агасфер, ей нельзя остановиться, в ее пути не может быть цели, ибо эта цель – самый путь» [Брюсов 1975: 51–71]. В *Древнерусском рыцаре* Кандинский выразил необходимость на новом витке духовных исканий вернуться к своему источнику, символизируемому древнерусским городом, внутренним городом художника. Большая гуашь *Приезд купцов* (1905; *ил. 55*) воплощает это возвращение Кандинского к своим корням с целью переосмыслить свою жизнь.

«Приезд купцов»

Прежние искания Кандинским лирического образа «золотой осени», иконографии духовного города и мозаичного живописного стиля получили разработанную форму в *Приезде купцов*. Эта гуашь развивает тему гравюры *Гомон* (*ил. 36*) в красочный образ древнерусской жизни. Купеческие корабли прибыли издалека. Пристань превратилась в шумный торг, куда направляется толпа, выходящая из города. Людской поток сопоставлен с синей рекой, текущей из бесконечной дали и огибающей холм с городом. Человеческая жизнь гармонично сливается с природой. «Я писал эту картину, – писал Кандинский, – как выражение моей любви к России. Я старался передать музыкальный характер России»[185].

В «Ступенях» Кандинский связал *Приезд купцов* с идеей композиции. Вспоминая свой путь к созданию картинной композиции с первых лет в Мюнхене до 1910 г., он писал:

> Все же блуждание с этюдником в руках <…> казалось мне менее ответственным, нежели картинные мои попытки, уже и тогда носившие характер – частью сознательный, частью бессознательный – поисков в области композиции. Само слово *композиция* вызывало во мне внутреннюю вибрацию. Впоследствии я поставил целью своей жизни написать «Композицию» <…>. Раз в жару тифа я видел с большой ясностью целую картину <…>. Через несколько лет, в разные промежутки я написал «Приезд купцов», потом «Пеструю жизнь» и, наконец, через много лет в «Композиции 2» мне удалось выразить самое существенное этого бредового видения <…>. С самого начала уже одно слово «Композиция» звучало для меня как молитва. Оно наполняло душу благоговением [Кандинский 1918: 25].

В книге «О духовном в искусстве» он определил два основных типа композиционной конструкции. Формы и линии в «простой композиции» служат «одному общему движению» и подчинены одной простой и ясной геометрической форме. Такая композиция внутренне звучит как мелодия. «Сложная композиция» состоит из нескольких простых форм, подчиненных явно или скрыто главной форме. Композиция, в которой главная форма спрятана, получает «особенно сильное» внутреннее звучание и становится «симфонической». Внешне «случайное» распределение вещей в

природе имеет свой собственный, неясный нам ритм. Он может быть выявлен в музыке и в композиционных конструкциях изобразительного искусства. В произведениях искусства прошлого, например в готических соборах, русских иконах и лубках, симфоническая ритмическая композиция, по мнению Кандинского, связана с мелодической структурой, построенной «на чувстве покоя, спокойного повторения и довольно равномерного распределения» элементов. Кандинский отмечал, что сам он старался развить симфоническую конструкцию с уменьшенной ролью мелодического компонента. Он подчеркивал, что в формировании своих композиций полагался на чувство, но также сознательно анализировал и использовал свои прежние работы [Кандинский 1992: 105–107].

Приезд купцов – первый опыт Кандинского в сложной композиции. Город и центральная группа из четырех фигур на переднем плане (два юноши и два мальчика) образуют большой треугольник, который обусловливает деление картины на три части: 1) город; 2) склон холма с потоком людей; 3) толпа на первом плане. Центральная группа задает ритм сопоставления одиноких фигур и пар в общей массе людей.

Задумчивый юноша в простом кафтане на переднем плане *Приезда купцов* иконографически связан с *Юношей* (*ил. 20*) и героем гравюры на титульном листе «Стихов без слов» (*ил. 23*). В *Приезде купцов* он отвернулся от шума толпы, закрыв глаза. Он отстранен от повседневности, не видит и не слышит окружающее, но, говоря словами Метерлинка, проникнут тишиной душевной атмосферы. В нем есть та черта, которую Кандинский видел в самом себе – «склонность к “скрытому”, к “запрятанному”» [Кандинский 1918: 27]. Юноша в богатом кафтане, напротив, обращен к толпе, кораблям и городу.

Темноволосый мальчик, стоящий между юношами, показан со спины, у нижнего края картины, как одинокий ребенок в *Древнерусском* (*ил. 51*). В *Приезде купцов* он не одинок; к нему обращен лицом улыбающийся златовласый мальчик. Начиная свои жизненные пути во взаимной близости, они символизируют две противоположности, составляющие целое, идеальную основу внутренней гармонии в мире. Контраст между юношами представляет распад целого, обособление его частей, ведущее к одиночеству.

Импульс для создания Кандинским четырех центральных фигур *Приезда купцов* кроется в его личных переживаниях. Он был одинок в детские и отроческие годы, хотя желал настоящей дружбы. В юности он открыл для себя, «что сближаются не умы, а сердца однозвучащие». Подлинная проблема его отношений с

самым близким другом, Николаем Харузиным, заключалась в отсутствии внутреннего согласия между ними. Задумчивый и благородный юноши в *Приезде купцов* стоят друг напротив друга, но отворачиваются друг от друга. Они не в состоянии преодолеть разделяющее их внутреннее расстояние, которое не существует для мальчиков, находящихся между ними.

Чередование одиноких фигур и пар вокруг центральной группы *Приезда купцов* заключает в себе идею о двух путях в жизни. Пара бородатых мужчин, расположенная сразу же за мальчиками, свидетельствует о том, что в жизни можно идти по пути согласия. Слева, параллельно благородному юноше, одинокий странник с мешком за спиной и посохом в руке смотрит, подняв голову, на город, полный храмов. Он напоминает одного из тех паломников, «духовных странников», богоискателей, которые вместе с нищими и бездомными составляли крестьянскую «бродячую Русь» (см.: [Максимов 1987; Милюков 1994(2, ч. 1): 57–153])[186]. Напротив «паломника», за спиной задумчивого юноши, лицом к зрителю стоит крестьянин, положив в размышлении обе руки на посох. В такой же позе Иван Крамской изобразил «крестьянского философа» в картине *Крестьянин с уздечкой (Мина Моисеев)* (1883; КМРИ). В *Приезде купцов* «крестьянский философ» находится в гуще толпы, не участвуя в ее шумной суете. Он – созерцатель жизни. Задумчивый юноша, «паломник» и «крестьянский философ», представляющие различные пути внутреннего уединенного углубления в духовную область жизни, составляют скрытый композиционный треугольник.

Летом 1905 г., когда Кандинский работал над *Приездом купцов*, его чувство внутреннего одиночества, обостренное поездкой в Одессу осенью предыдущего года, усилилось с началом кризиса в его отношениях с Габриэлой. Он вернулся к теме *Гомона* (*ил. 36*), развивая личные переживания в размышление о смысле человеческих связей, о духовных и земных путях в жизни. В *Древнерусском* (*ил. 51*) он показал любовь как основу гармонии. Испытав в очередной раз разочарование в возможности достижения своего идеала любви как «божественного чувства», «прекраснейшей, чистейшей радости»[187], он представил в *Приезде купцов* грань жизни вне женской любви.

После «Кровавого воскресенья» 9 января 1905 г. Россия была охвачена революцией. В августе того же года Россия потерпела поражение в русско-японской войне. На этой войне в марте погиб сводный брат Кандинского Владимир Кожевников[188]. Когда Кандинский в конце сентября отправился в Россию, чтобы начать

бракоразводный процесс, и 10 октября прибыл в Одессу, он обнаружил свою мать в состоянии глубокой депрессии. Поэтому только отцу он открыл свое намерение оставить Анну. Отец, опечаленный повторением его собственной несчастливой судьбы, постарался понять сына и обещал приехать в Европу, чтобы познакомиться с Габриэлой.

В октябре в России развивалось всеобщее забастовочное движение. 17 октября был обнародован Манифест гражданских свобод. Кандинский был полон энтузиазма: «Элла, Элла, поздравь меня!… Наконец-то пришла свобода…. Радуйся, Элла, радуйся!»[189] На следующий день в Одессе начались массовые избиения евреев [Революция 1925: 245–261, 381]. В трех письмах к Габриэле Кандинский описал погромы, совершавшиеся, по его словам, «худшим элементом народа», и четко выразил свою оппозицию по отношению к монархии, «черным сотням» и казакам, вставшим на сторону реакции[190]. Напуганный кровавыми событиями, 6 ноября Кандинский выехал в Москву, а 10 ноября – в Германию. Он объяснил Габриэле необходимость отложить их брак на несколько месяцев по формальным причинам. Это объяснение не способствовало снижению напряжения между ними [Heller 1007: 14].

Действительность, в которой личная жизнь Кандинского соприкоснулась с общественными потрясениями, повлияла на его индивидуальные эсхатологические переживания. Темное облачное небо в *Приезде купцов* над городом становится черным. Неизвестная опасность нависла над людьми. Черная тень легла на лицо задумчивого юноши. Надвигающейся тьме противостоит красочная жизнь. Здесь, внутренне слившись с многогранным русским миром, полным жизненного гомона, Кандинский искал путь к духовному спасению.

Глава восьмая
Искания истины
1906–1907

На обороте: В. Кандинский. Похороны. Фрагмент

В ноябре 1905 г. Кандинский вернулся из России в Германию. Отсюда он отправился с Габриэлой в Италию и на полгода остановился в Рапалло (Rapallo). В мае 1906 г. они отправились в Париж. Во время пребывания в Париже и Севре (Sèvres) с 22 мая 1906 г. по июнь 1907 г. Кандинский выполнил много ксилографий, написал несколько больших картин и принял участие в ряде выставок, включая «Осенний салон» («Salon d'Automne», 1906) и «Салон независимых» («Salon d'Indépendants», март-апрель 1907). Казалось, Кандинский принимал активное участие в художественной жизни Парижа. Вместе с тем есть лишь косвенные данные, указывающие на вероятность его личных контактов с Матиссом, Пикассо и с русскими художниками и писателями – Соней Делоне (Sonia Terk-Delaunay), Михаилом Ларионовым, Белым, Бальмонтом и Мережковским, которые тогда жили в Париже [Fineberg 1984: 39–80; Kleine 1994: 237–247]. С июня 1906 г. Кандинский жил, подобно отшельнику, в Севре, откуда писал Александру Чупрову:

> Здесь, правда, хорошо. А кроме того, тихо. И этой тишиной я так увлекаюсь, что ехать в Париж – настоящая мука. И все меньше мне нравится Париж и Франция (насколько я видел) вообще. Только уже то, что все здесь так холодно, как, быть может, нигде. И безлично. И бестолково шумно. И внешне. Кажется мне, что в наступающем новом фазисе живописи (и, быть может, искусства вообще) французам достанется небольшое

> место. Кроме Gauguin и отчасти M. Denis, думается мне, немногие годны для тех новых задач, которые все яснее, все ярче вырастают перед художниками. Этими задачами занята и моя мысль, но то немногое ясное, что образовалось внутри меня, нашло еще мало выражения в работе. Я спешу работать, хотя и знаю, что насильной спешкой многого не возьмешь. Но время так бежит, что невольно страшно, что ничего путем не успеешь сделать[191].

Очевидно, мифотворчество Гогена, религиозный мистицизм Дени (Maurice Denis), как и их стилистические новшества в области композиции, цвета и абстрагировании форм, соответствовали исканиям Кандинского [Washton 1968: 25, 45, 95–112].

Смерть сводного брата, депрессия матери, трагические сцены, увиденные в Одессе, и кризис в отношениях с Габриэлой, которая в ноябре 1906 г. переехала из Севра в Париж, повлияли на внутреннее состояние Кандинского. Углубившись в мир Древней Руси, он искал ответов на вопросы о смерти, жизни, любви и спасении.

Смерть и спасение

Гуашь *Похороны* (1906–1907; *ил. 56*) выполнена Кандинским в его «примитивистском» стиле, варьирующим мозаику мазков, цветовых пятен и обобщенных форм. Картина изображает скорбящую семью на фоне древнерусского города. На втором плане – похоронная процессия, следующая от церкви к кладбищу[192]. Кандинский изобразил семью в традиционной крестьянской одежде. Праздничные одеяния матери и дочери придают сцене торжественность. Отец и мать стоят близко друг к другу. Внутренняя поддержка и любовь, объединяющая семью в скорби, – путь преодоления трагического события. Молящаяся черная монахиня предлагает утешение в вере в спасение души. Черноволосый белолицый мальчик держит золотой крест, повернувшись к монахине. Он сознает трагедию смерти, но вера его чиста. О таких детях сказал Иисус: «Итак, кто умалится, как это дитя, тот и больше в Царстве Небесном» (Мф. 18: 4). Самый маленький златовласый ребенок сидит на земле. Он повернулся к родителям, подняв руку в сторону похоронной процессии. Он чувствует, что что-то случилось, но не понимает, что именно. Девочка не смотрит ни на родителей, ни на похороны. Она улыбается, держа белый цветок в протянутой руке. В своей наивной радости жизни она не знает страха и печали смерти.

Позы, движения, жесты указывают на внутреннее состояние персонажей. Экспрессия лиц, напоминающих маски, сведена к минимуму. Особая роль в создании настроения отведена цвету. Картина построена на контрасте темных и светлых красок. Черный цвет, глубокие синие и фиолетовые тона усиливают яркость белых, красных, желтых и других цветовых пятен.

С первых годов XX в. Кандинский изучал психологические и духовные воздействия красок на человека. К 1910 г. он уже выработал свою теорию цвета и изложил ее в книге «О духовном в искусстве». Картина *Похороны* 1907 г. показывает серьезный прогресс художника в направлении к более позднему формулированию теории. Она также свидетельствует о том, что одним из источников творчества Кандинского был символизм цвета в русской традиции. Например, черный цвет в православном похоронном обряде считается траурными. Белый же цвет знаменует «нетление и бессмертие». Поэтому усопшего обычно одевают в белую одежду или накрывают белым покровом [Долоцкий 1845: 369, 381; Костомаров 1992: 167–168]. Красный цвет в русской народной культуре связан с представлениями о свете и красоте. В Древней Руси этот цвет широко использовался

в праздничных, торжественных одеждах [Сумцов 1898: 128–131; Костомаров 1992: 167–168].

По Кандинскому, черный и белый цвета представляют собой две кардинальные духовные противоположности. Черный цвет – скорбь, «символ смерти», «вечное безмолвие без будущности и надежды». Белый цвет – «чистая радость и незапятнанная чистота», «безмолвие рождения», молчание перед рождением. Между черным «безмолвием смерти» и белым «безмолвием рождения», между «печалью» и «радостью», в соответствии с ними располагаются все остальные эмоциональные и музыкальные выражения красочных тонов. Например, фиолетовый цвет печален, имеет «характер чего-то болезненного, погасшего». Глубокий синий цвет тоже печален, но создает ощущение покоя. С потемнением он меняет свое звучание от виолончели к контрабасу и органу. Светлый теплый красный цвет «вызывает ощущение силы, энергии, устремленности, решительности, радости, триумфа». Он сходен с фанфарами. Средний тон красного цвета имеет «внутренне мощное звучание», подобное тубе. Светлый холодный красный цвет «звучит, как чистая юношеская радость», как «ясное пение звуков скрипки» [Кандинский 1992: 68–77].

Кандинский подчеркивал, что все эти формулировки «являются лишь весьма временными и элементарными». Чувства, связанные с красками и определяемые такими «упрощенными» выражениями, как «радость» и «печаль», «являются лишь материальными состояниями души». Вызываемые красочными тонами «тонкие, бестелесные душевные вибрации» не определяются словами. «Внутреннее звучание» цвета зависит от его связи с объектом, от других окрашенных объектов в картине и от ее общего настроения. Так, если «общая нота картины печальная», красный цвет одежды центральной фигуры подчеркивает печаль «своим внутренним диссонансом». Здесь действует «принцип контраста». Другой цвет, печальный по своей природе, ослабляет это впечатление «вследствие уменьшения драматического элемента» [Там же: 78, 90].

На первом плане *Похорон* доминируют темно-синий, черный, фиолетовый цвета. В картине они связаны с объектами: глубокий синий тон поляны, черное одеяние монахини, темно-синяя одежда отца, фиолетовое платье матери. По мнению Кандинского, эти краски «печальны» по характеру. Он писал об абстрактном синем цвете:

> Чем темнее синий цвет, тем более он зовет человека в бесконечное, пробуждает в нем тоску по непорочному

> и, в конце концов, – сверхчувственному <…>. Погружаясь в черное, он приобретает призвук нечеловеческой печали <…>. Синий цвет – есть цвет торжественный, сверхземной углубленности. Это следует понимать буквально: на пути к этому «сверх» лежит «земное», которого нельзя избежать. Все мучения, вопросы, противоречия земного должны быть пережиты. Никто еще их не избежал. И тут имеется внутренняя необходимость, прикровенная внешним. Познание этой необходимости есть источник «покоя». Но так как *этот* покой больше всего удален от нас, то мы и в царстве цвета с трудом приближаемся внутренне к преобладанию «синего» [Там же: 69].

Это отвлеченное переживание через синие тона «земной» печали, преодоление земных страданий, ощущение «нечеловеческой печали» и осознание внутренней необходимости «сверхземного» духовного «покоя» обнаруживает конкретный смысл в *Похоронах*. Печальное настроение здесь мотивировано темой. «Печальными» тонами картины Кандинский старался вызвать «душевную вибрацию», связанную со скорбью, с переживанием смерти. Красный цвет и другие «радостные» краски жизни в картине подчеркивают печаль смерти, усиливая драматический эффект.

Погребальная процессия, движущаяся по розовой дороге на втором плане *Похорон*, находит соответствие в стихотворении Кандинского «Печальный звон» (1889, см. вторую главу). Причитающие плакальщицы на картине отсутствуют; Кандинский изобразил здесь канонический обряд православных похорон.

По учению церкви, смерть – это «сон утомленного и усталого путника», отдыхающего после своего «долговременного странствия» по жизни. Затем «он опять пробудится для жизни новой и лучшей». Погребальная процессия переносит умершего из этого мира к месту его «тихого пристанища». Процессию возглавляет священник, «отец» умершего «сына церкви». Священник кадит фимиамом, чтобы «умилостивить Бога за усопшего и отдать почесть умершему»; «каждение знаменует те ароматы, которыми намащено было тело Спасителя»; «душа умершего христианина, подобно кадильному фимиаму, возносится вверх, восходит на небо, к престолу Вышнего». Священный покров (церковная парча) на гробе свидетельствует о вере в то, что «умерший находится под покровом Христовым». Сопровождающие гроб несут зажженные свечи, «как бы торжествуя победу, и выражая радость о возвращении брата

своего к вечному и неприступному свету» [Булгаков 1993(2): Стлб. 1289–1359; Долоцкий 1845: 370–419].

В левой части второго плана *Похорон*, за священником, находится абстрактная черно-серая область. Сам священник облачен в черную ризу с белыми пятнами. Гроб также окрашен в черный цвет. На противоположном краю композиции, у темно-красных стен города, стоит трубач в красном одеянии. Он играет на белой трубе, а над ним и над городом вьются белые птицы. Священник и трубач находятся на противоположных концах дороги, по которой движется погребальная процессия. Оба обращены в противоположные стороны. Их сопоставление имеет не внешнюю, логическую, но внутреннюю, символическую мотивацию. Священник ведет усопшего из мира живых. Трубач, как и девочка с цветком на первом плане, отвернулся от похоронной процессии, от смерти. Христианский погребальный обряд сопровождается колокольным звоном, который напоминает о будущем воскресении мертвых, символизируя «звук трубы архангела, зовущей на суд» [Булгаков 1993(2): Стлб. 1288; Долоцкий 1845: 382]. Хотя идея воскресения не противоречит образу, созданному Кандинским, появление на картине трубача следует интерпретировать с точки зрения его «внутреннего звучания» в произведении. Трубач вносит «светлую», поэтическую ноту в печальное настроение картины. Он погружен в музыку, и белые птицы над ним становятся метафорой «белых звуков» его белой трубы[193]. Исходя из понимания Кандинским характера абстрактного белого цвета, – это звуки «чистой радости». Белый цвет «рождения» и тяготеющие к нему «радостные» тона противостоят черному цвету «смерти» и тяготеющим к нему «печальным» тонам в каждом элементе общей цветовой структуры картины. Это внутреннее противостояние заключено в самой технике произведения, написанного яркой гуашью на черном картоне. Соединение печали и радости, скорби и надежды в переживании трагедии смерти вообще соответствует христианскому отношению к смерти. Для погребального обряда священник и родственники умершего одевают «в знак печали» черные (темные) одежды, «но в то же время Трисвятое[194] раздается в воздухе в знамение того, что умерший исповедовал живоначальную Троицу и теперь переходит в царство бесплотных духов, <…> неумолчно воспевающих Ему [Богу] Трисвятую песнь» [Долоцкий 1845: 381, 385].

Очевидно, смерть сводного брата Кандинского в 1905 г. повлияла на образ скорбящей семьи и на религиозные мотивы в *Похоронах*. С другой стороны, разработка художником этих мотивов совпала с усилением в годы Первой русской революции

религиозных исканий среди русской интеллигенции. Дмитрий Мережковский развивал в это время свою «религию Святой Троицы». По Мережковскому, историческое христианство установило истину о «снисхождении небесного к земному» и о жизни после смерти. На новой стадии христианства, которая уже началась, открывается истина о соединении духа и плоти, о «восхождении земного к небесному» [Мережковский 1906: 133–137].

Похороны отражают новую ступень в исканиях Кандинским своего пути к спасению, к преодолению страха смерти. Священник, черная монахиня, мальчик с крестом в руках знают истину о «снисхождении небесного к земному». Красный трубач символически выражает истину о духовной жизни в этом мире[195].

Жизнь и любовь

Гуашь *Песня* (1906–1907; *ил. 57*) отсылает к былинам, повествующим о путешествиях богатырей на тератоморфных кораблях. Например, в былине «Илья Муромец с Добрыней на Соколе-корабле» —

> Хорошо Сокол-корабль изукрашен был:
> Нос, корма – по-звериному,
> А бока зведены по-змеиному.
> Да еще было на Соколе на корабле:
> Еще вместо очей было вставлено
> Два камня, два яхонта

[Тихонравов, Миллер 1894(2): 63].

Кандинский использовал фольклорные образы и орнаментальные мотивы народного искусства, чтобы написать песню в красках, воплотить, как в *Приезде купцов* (*ил. 55*), «музыкальный характер России».

Создавая свой миф о России, Кандинский опирался на русские культурные архетипы, впервые описанные В.О. Ключевским. Лекции этого выдающегося историка Кандинский мог слушать во время учебы в Московском университете. «Курс русской истории» Ключевского был переиздан в 1904 и 1906 гг. По Ключевскому, реки и леса играли важную роль в формировании «русского темперамента». Славяне строили поселения и города вдоль рек, которые связывали разные регионы. Так закладывалась основа для торговли и «народного единства». Отважные торговые и военные люди из различных мест проникали на своих судах в далекие северные леса и основывали там промышленно-военные посты, которые постепенно развивались в большие города, центры торговли и христианской культуры.

> На реке он [русский человек] оживал и жил с ней душа в душу. Он любил свою реку, никакой другой стихии своей страны не говорил в песне таких ласковых слов – и было за что. При переселениях река указывала ему путь, при поселении она – его неизменная соседка: он жался к ней, на ее непоемном берегу ставил свое жилье, село или деревню. В продолжение значительной

> постной части года она и кормила его <…>. Река является даже своего рода воспитательницей чувства порядка и общественного духа в народе. Она и сама любит порядок, закономерность. Ее великолепные половодья, совершаясь правильно, в урочное время <…>. Русская река приучала своих прибрежных обитателей к общежитию и общительности. В Древней Руси расселение шло по рекам и жилые места особенно сгущались по берегам бойких судоходных рек, оставляя в междуречьях пустые лесные или болотистые пространства <…>. Река воспитывала дух предприимчивости, привычку к совместному, артельному действию, заставляла размышлять и изловчаться, сближала разбросанные части населения, приучала чувствовать себя членом общества, обращаться с чужими людьми, наблюдать их нравы и интересы, меняться товаром и опытом, знать обхождение [Ключевский 1956–1959(1): 20–22, 43, 62–68, 123–124].

Лес влиял на русский характер иным образом:

> Западному европейцу, ехавшему в Москву на Смоленск, Московская Россия казалась сплошным лесом, среди которого города и села представлялись только большими или малыми прогалинами. Даже теперь более или менее просторный горизонт, окаймленный синеватой полосой леса, – наиболее привычный пейзаж Средней России <…>. Долго и на севере, как прежде на юге, он [лес] питал народное хозяйство пушным зверем и лесной пчелой. Лес служил самым надежным убежищем от внешних врагов, заменяя русскому человеку горы и замки <…>. Лес служил русскому отшельнику Фиваидской пустыней, убежищем от соблазнов мира. С конца XIV в. люди, в пустынном безмолвии искавшие спасения души, устремлялись в лесные дебри северного Заволжья, куда только они могли проложить тропу. Но, убегая от мира в пустыню, эти лесопроходцы увлекали с собою мир туда же. По их следам шли крестьяне, и многочисленные обители, там возникавшие, становились опорными пунктами крестьянского расселения <…>. Так лес придал особый характер севернорусскому пустынножительству, сделав из него своеобразную форму лесной колонизации. Несмотря на все такие услуги, лес всегда был тяжел для русского человека. В старое время, когда его было

> слишком много, он своей чащей прерывал пути-дороги, назойливыми зарослями оспаривал с трудом расчищенные луг и поле, медведем и волком грозил самому [человеку] и домашнему скоту. По лесам свивались и гнезда разбоя. Тяжелая работа топором и огнивом, какою заводилось лесное хлебопашество на пали, расчищенной из-под срубленного и спаленного леса, утомляла, досаждала <…>. Сонная, «дремучая» тишина леса пугала [русского человека]; в глухом, беззвучном шуме его вековых вершин чуялось что-то зловещее; ежеминутное ожидание неожиданной, непредвидимой опасности напрягало нервы, будоражило воображение. И древнерусский человек населил лес всевозможными страхами. Лес – это темное царство лешего одноглазого, злого духа – озорника, который любит дурачиться над путником, забредшим в его владения [Там же].

Для Кандинского эти объяснения совпадали с его личными впечатлениями от путешествия по Вологодской губернии в 1889 г.

В *Песне* изображен древнерусский христианский город с полями – результат труда на земле. Моряки поднимают паруса, готовясь к путешествию по реке через дикие леса. К мачте корабля в центре, над головой витязя прикреплена икона. Отважные распространители христианской цивилизации собираются осваивать новые земли. Идеализированный образ, созданный Кандинским в *Песне*, близок картинам Николая Рериха из «Славянской серии» (1902–1903). На них славяне строят города, церкви, ладьи, создавая, по словам Рериха, «культуру» и «красоту»[196].

Город в *Песне* символизирует духовный источник энергии людей, борющихся с враждебной силой хаоса, темного леса. Эмблематический цветок одинокого героя, отплывающего в солнечную страну в *Золотом парусе* (*ил. 44*), заменен в *Песне* иконой, на которой изображен ангел в золотом сиянии. Витязь на ладье в центре напоминает меланхоличного *Древнерусского рыцаря* (*ил. 54*). В *Песне* он не одинок; другие храбрецы сопровождают его в странствии[197].

Революция 1905–1907 гг. укрепила веру Кандинского в творческую силу русского народа. В январе 1907 г. он писал Чупрову:

> А что касается России, то ведь то, что происходит, только внешне, а внутренне готовится такое большое, такое новое, что скорби остается место только тогда,

> когда думаешь о тысячах загубленных и замученных жизней[198].

Песня соединила веру Кандинского в то, что Россия движется трагическим путем к новой жизни, с началом нового собственного странствия по нелегким путям духовных исканий.

В конце 1906 г. Кандинский писал Габриэле об эскизе к картине маслом *Пара на коне* (1906–1907; *ил. 58*):

> Я работаю над эскизом для картины с тихой парой на коне и радуюсь. Многие мои мечты скрыты в нем: он напоминает орган; в нем есть музыка. Это наполняет меня смелостью для новых работ, уже дважды я почувствовал особое биение моего сердца, которое ощущал и раньше, когда я был более художником-поэтом. Я также больше понимаю теперь теорию. Но проживу ли я достаточно и будут ли у меня силы, чтобы воплотить теорию на практике?[199]

Мотив влюбленной пары на коне использован ранее Сергеем Малютиным в иллюстрации к сказке Н. Юрьина «В сонном царстве», издание которой имелось в личной библиотеке Кандинского [Юрьин 1899: 9]. По своему сказочному, поэтическому настроению *Пара на коне* близка картине Михаила Нестерова *Два лада* (1905; Нижегородский художественный музей). В идиллическом образе, созданном Нестеровым, пара в древнерусских костюмах обнаруживает метафорическую параллель с двумя белыми березами на заднем плане и с двумя белыми лебедями, плывущими по реке. Ряд берез, отражающихся в воде, поддерживает музыкальный ритм в картине.

В своем мифотворческом образе Кандинский также искал поэтико-метафорическую и музыкально-ритмическую согласованность между обнимающейся парой на коне и парами переплетенных берез. Мозаика цветовых точек, мазков и пятен усиливает ритм и способствует созданию сказочной атмосферы. *Эскиз к Паре на коне* (1906, ЧС), выполненный гуашью, написан в относительно свободной манере, светлыми красками на коричневой бумаге. В отличие от эскиза, картина, написанная яркими масляными красками по черному фону, усиливает драматический эффект. Темная область, в которой находятся влюбленные, резко контрастирует с далеким сияющим городом на другой стороне реки. В прежних своих произведениях Кандинский уже сформировал иконографию идеального древнерусского города-крепости со множеством церквей и теремов. Этот образ обнаруживает соответствия в русском

фольклоре и вообще в русской культурной традиции и в ее интерпретациях мастерами русского модерна конца XIX – начала XX в., особенно Сергеем Малютиным и Иваном Билибиным. У Кандинского этот образ обусловлен личным восприятием «Москвы-сказки». В картине *Пара на коне* он изобразил город как волшебное недосягаемое видение.

Различие между гармоничным эскизом и более драматичным образом в картине маслом имело внутреннюю подоплеку. Кандинский работал над эскизом в начале декабря 1906 г., до возвращения Габриэлы из Парижа в Севр 18 декабря. Они жили вместе в Севре до 13 февраля 1907 г. Затем Габриэла уехала в Париж и оставалась там до 19 марта. В этот период одинокой жизни в Севре Кандинский, очевидно, выполнил последний вариант *Пары на коне*. Его письма к Габриэле позволяют понять, что в это время он находился в состоянии нервного срыва:

> Внезапно мое сердце так наполнилось, что я неожиданно заплакал. Давно я так не плакал. Я сидел на полу у дивана и не мог овладеть собой. Вся моя жизнь прошла у меня перед глазами. Лица тех, кого я сделал несчастными, стояли передо мной. И твое дорогое лицо, твои дорогие глаза, полные слез, я видел в таком ясном видении. Все, чем я также тебя сделал больной, все бессердечие, с которым я к тебе относился, возникло в моей памяти. Я говорю без преувеличения, что больше всего в этот момент я хотел умереть. Я иду в столовую, пью коньяк и курю, но покой не приходит. Васька всегда идет рядом со мной и мурлычет. Но я не в состоянии дать ему еду… А ты далеко. Возможно, мне станет лучше теперь. Почему только ты не здесь? Скажи мне, я сделал тебя несчастной? Я лишил тебя твоих лучших мечтаний. Однако ты беспокоишься обо мне: мы поговорили, возможно, мне теперь будет лучше. Но ужасны, ужасны безутешные слезы. Такие слезы были однажды у Анны <…>. Поздно ночью я не спал и внезапно услышал плач. Не постучав, я зашел, закутавшись в одеяло, в ее комнату и увидел ее полностью одетой, сидящей в кресле и плачущей. И она не могла говорить и не владела собой. На сердце было ужасно, я ничего не мог сказать и только стоял перед ней. Наконец она протянула мне руку и сказала: «Иди, ложись, я тоже иду в постель». И я пошел и скоро уснул. Для чего все это? Для чего я должен мучить лучших, самых лучших людей, которых я так люблю? Грешник ли я, который не

> заслуживает прощения? И почему другие должны страдать со мной? Что все это значит? И почему эти лучшие, чистейшие люди полюбили меня? Лучше было бы мне не приходить в этот мир. Или это значит слишком много просить? Моя дорогая, добрая Элла, я хотел, чтобы ты знала лучше, что я чувствую[200].

Вспоминая в 1910 г. отъезд Габриэлы из Севра в Париж, Кандинский писал ей:

> Тогда я попросил тебя уехать в Париж и перестать постоянно управлять мною. В тот вечер, когда я посадил тебя на поезд и пришел домой, я потерял контроль над собой, упал на пол, рвал волосы на голове и кричал так дико, что боялся, что придет хозяин (цит. по: [Eichner 1957: 168]).

Ранее Кандинский болезненно переживал неизбежный для него разрыв с Анной. Запутанность его отношений с Габриэлой усилила его внутренний кризис. Подлинным источником того, что принято называть любовью и дружбой, была для него, как он говорил, близость «сердец однозвучащих», дающая ощущение «божественного чувства», «чистейшей радости». В этом он был подобен Метерлинку, который верил, что истинная любовь «приближает к центру бытия» и что в человеческой душе есть «тоска по небесной любви», «жажда вершин» («Сокровище смиренных» [Метерлинк 1915(2): 28–29, 54]).

С другой стороны, типологической параллелью исканий Кандинским «божественного чувства» в земной любви может служить предложенное Николаем Бердяевым философское обоснование метафизики любви. Бердяев считал, что «с полом и любовью связана тайна разрыва в мире и тайна всякого соединения», «тайна индивидуальности и бессмертия». По Бердяеву, любовь – самое интимное чувство, а в интимности, победившей условность, мистически обнаруживается «глубина души», где «всегда лежит что-то вселенское». Христианский аскетизм отказывается одухотворить физическую любовь, но плоть так же «метафизична и трансцендентна, как и дух». В мире существуют два начала – родовое и личное. Родовая, или природная любовь, подчиненная естественному рождению и продолжению рода, «дробит» индивидуальность. «Рождение есть уже начало смерти». Личная любовь «ведет к полноте совершенства индивидуальности», к вечности. Это – божественная любовь к «вечной женственности», к «Прекрасной Даме». Такая любовь проявляется в «утверждении» пола до его «преодоления»

через «творческое соединение полов», «до соединения в единый дух и единую плоть». «Полюбить нужно не для образования родовой семьи, всегда эгоистически замкнутой, миру противоположной, личность поглощающей», но «для мистически-любовного слияния». В индивидуальном, «любовном сродстве душ» происходит «чувственное общение» с божественным. Высшая форма любви – «индивидуальное половое избрание и слияние», в основе которого лежит «мистическая чувственность» [Бердяев 1999: 214–250].

В переживании такого чувства Кандинский видел один из необходимых путей, ведущих в духовный город. Стремление к идеалу стало его психической одержимостью, начавшейся с его травматических детских переживаний, связанных с матерью. Идеал давал Кандинскому силы жить, творить и искать, хотя его личный опыт в любви и дружбе говорил ему о недостижимости мечты. Разрыв между идеалом и действительностью был одной из внутренних причин периодов подавленного настроения. Не склонный по своей натуре к депрессии, он находил выход из нее в интенсивном творчестве. В конце февраля 1907 г., во время депрессии, Кандинский начал писать *Пеструю жизнь* (*ил. 59*)[201]. В этой картине его мифотворчество оформилось в систему взаимосвязанных символов, развитых им из прежних образов и мотивов.

Глава девятая
Система символов
1907

На обороте: В. Кандинский. Пестрая жизнь. Фрагмент

«Пестрая жизнь»

Кандинский работал над *Пестрой жизнью* (*Das bunte Leben*), когда жил в Севре. Он завершил картину в марте 1907 г. и выставил ее вместе со многими другими своими работами в Анжере (Angers) в мае 1907 г. [Fineberg 1984: 71].

В названии картины использовано слово *пестрый* (нем. *bunt*) в значениях ‘многоцветный’ («пестрые холмы» в северном пейзаже; «пестрые орнаменты» крестьянских росписей) и ‘многогранный’ («пестрая сложность» России) [Кандинский 1918: 12–13, 27–28]. «Мозаика» ярких красок на черном (темном) фоне в прежних работах Кандинского (*ил. 51*, *55–57*) достигла полноты формального и смыслового выражения в *Пестрой жизни*, соединившей «пестрые» элементы в целое. Он объяснял в своей «Кельнской лекции» (конец 1913 – начало 1914):

> Задачей, зачаровывавшей меня более всего, было создание смешения масс, пятен, линий. Я использовал «вид с птичьего полета», чтобы расположить фигуры друг над другом. Для того чтобы организовать отдельные области и мазки так, как я хотел, я должен был в каждом случае найти оправдание с точки зрения перспективы [Kandinsky 1982: 395].

Развивая в *Пестрой жизни* композицию *Приезда купцов* (*ил. 55*), Кандинский поместил древнерусский город на вершину огромной горы, покрытой густым лесом и огибаемой темно-синей рекой, а внизу изобразил заполненную людьми долину, покрытую многокрасочными цветами.

Этот пейзаж отразил давние впечатления художника от городов на крутых берегах синих рек в темно-зеленом море лесов Вологодской губернии[202]. В картине реальные впечатления получили символический смысл. Вознесенный к небу город стал духовной вершиной, путь к которой прегражден непроходимым лесом, а река превратилась в границу между городом и заполненной людьми долиной[203]. Образ построен на сопоставлении «печальных» и «радостных» цветов. Черный, темно-синий, фиолетовый контрастируют с белым, красным, желтым. Сложными тональными взаимодействиями красок Кандинский старался вызвать, по его словам, «тонкие душевные вибрации» и создать драматический эффект, который выражает также контраст между светом и тьмой. На долину падает огромная тень от черного облака, нависшего над городом. «Пестрому» миру

угрожает приближающееся бедствие. Противостоящий мраку неестественный зеленый свет падает на часть долины и проникает в ее темные области. Зеленый цвет, по Кандинскому, выражает покой, который достигается равновесием и взаимным уничтожением в нем двух противоположных активных сил желтого и синего цветов. Но эти силы, скрытые в зеленом, «могут вновь стать активными». При нарушении равновесия в сторону желтого зеленый становится «живым, юношески-радостным». Усиление синего цвета делает зеленый «серьезным» и «задумчивым» [Кандинский 1992: 66–68]. Зеленый свет в картине содержит в себе преимущественно активность желтого.

Эсхатологическое настроение, к которому Кандинский уже приблизился в «Стихах без слов» (*ил. 24*) и *Приезде купцов* (*ил. 55*), получило четкое отражение в *Пестрой жизни*. Гибель сводного брата на русско-японской войне, погромы в Одессе, революция, неясность будущего России, коллизии в собственной жизни были источниками переживаний художника, которые он символически передал через конфликт тьмы и света. Подлинная тема картины заключается в пестроте жизненных путей, в разнообразии отношений людей к надвигающейся катастрофе, свету и городу.

Белокаменный город на вершине горы, вознесенный к небу, отсылает к древнерусским городам, которые в течение длительной колонизации земель местных народов и многочисленных войн развивались в мощные крепости, богатые торговые центры, очаги культуры и православной цивилизации. Этот город отражает восприятие Кандинским Москвы, которую он считал «исходной точкой» его исканий. Когда он говорил о «белокаменной и златоглавой Москве-матушке», он подразумевал традиционное восприятие Москвы как сердца России, символа вечного обновления, а также собственное личное отождествление города со своей матерью [Кандинский 1918: 12–13, 53–56; Kandinsky 1982: 382]. Сложные личные и историко-культурные переживания соединены им в символическом образе города в *Пестрой жизни*. Окрашенный в белый цвет «чистой радости» и «безмолвия рождения» [Кандинский 1992: 72–73], далекий город является не достоверным изображением Москвы, но духовным городом спасения в эсхатологическом мифе Кандинского.

Противопоставление города на вершине горы долине с людьми внизу напоминает символический пейзаж из «Сокровища смиренных» Метерлинка. К вершине горы, по Метерлинку, стремится душа человека; в затененной долине проходит его внешняя жизнь:

> Можно сказать, что на берегу внешней жизни <…> проходят лишь наши двойники, ибо неподвижное место нашего существа и самое средоточие бытия находится в области души. Сюда надо спасаться беспрестанно. <…> Где таятся те удивительные законы, которые мы беспрестанно нарушаем, не сознавая, быть может, этого, хотя душа наша была предупреждена? И откуда рождается тень этих таинственных нарушений, тень, простиравшаяся, иногда, над нашей жизнью и делавшая ее внезапно столь страшной? <…> Наступает ли мгновение, когда мы можем слышать эту царицу с замкнутыми устами? Она безнадежно молчит при всех внешних происшествиях; но нет ли иных происшествий, еле уловимых, которые соприкасаются с силами вечными и глубокими? Вот кто-то умирает, кто-то смотрит, плачет <…>; тогда ли раздается ее шепот? <…> Мы живем так далеко от себя самих, что не видим почти ничего из того, что происходит на горизонте нашего существования. Мы бродим наугад по долине, не догадываясь о том, что все наши движения воспроизводятся и приобретают свое истинное значение на вершине горы; и необходимо, чтобы по временам кто-нибудь пришел и сказал нам: поднимите глаза, посмотрите, что вы такое, посмотрите, что вы делаете. Мы живем не здесь, наша жизнь там, наверху. Этот взгляд, которым мы обменялись во мраке, эти слова, не имевшие смысла у подножия горы, посмотрите, чем они стали и что они значат там, над снежными высотами. Посмотрите, как наши руки, которые мы считаем такими слабыми и маленькими, в каждое мгновение, сами того не ведая, касаются Бога. Бывали люди, которые приходили к нам и, ударяя по плечу, указывали пальцем на то, что происходит на ледниках тайны. Они не многочисленны <…>; и все, что они могли нам сказать, ничто перед тем, что есть, и тем, мимо чего не проходит без внимания душа. Но, что до того! Разве мы не похожи на человека, потерявшего глаза в раннем детстве? [Метерлинк 1915(2): 42, 58, 63].

Эта же тайна жизни души волновала Кандинского, когда он писал *Пеструю жизнь*. В левой части картины молодая мать в праздничном крестьянском наряде держит на руках златовласого ребенка (*ил. 60*). Она напоминает «царевну» в предшествующих произведениях художника (*ил. 46, 47*). В *Пестрой жизни* этот

образ развит им в символ материнской любви, одухотворенный аллюзией на Богородицу. Для Кандинского мать, связанная с его болезненными детскими переживаниями, оставалась высшим идеалом. Возможно, что одной из скрытых причин его несчастья в любви были искания недосягаемого образа матери. Земной образ молодой матери и образ поднебесного города в *Пестрой жизни* взаимосвязаны и выражают представления Кандинского о красоте и духовности как исходной точке и цели внутренних исканий[204].

Толстая крестьянка с доброй улыбкой в левом углу картины символизирует положительный материальный аспект жизни, тогда как жующая крестьянка в правом углу символизирует примитивное удовлетворение существованием.

Развивая мотив из *Гомона* (*ил. 36*) и *Древнерусского* (*ил. 51*), в левом нижнем углу *Пестрой жизни* Кандинский изобразил маленького мальчика. Ребенок делает первые шаги в жизни. Он смотрит на большой, сложный и непонятый мир, от которого его заслоняет (охраняет) мальчик постарше, задумчивый и серьезный. Он похож на «молчаливых» «предупрежденных» детей из «Сокровища смиренных» Метерлинка, которые предчувствуют судьбу [Метерлинк 1915(2): 37–38], но его темные тона перекликаются с темнотой долины – он еще не знает пути к свету. Слева от него мальчик испуганно закрывает лицо рукой. Страх не позволяет ему видеть свет. Смеющийся подросток в красном в правой части первого плана (*ил. 61*) не ведает страха, но и не думает ни о тайне души, ни о свете спасения.

Молящийся подросток над серьезным мальчиком (*ил. 60*), иконографически близок героям Михаила Нестерова (*ил. 5–6*). Его лицо темно, но золотой цвет его волос ассоциируется со светом, а светло-зеленые краски его рубашки перекликаются с зелеными тонами освещенного луга и с зелено-голубыми оттенками неба вдали. Он осознает символический свет спасения через внутренний путь христианской веры, подобно молящемуся юноше в «Стихах без слов» (*ил. 23*) и мальчику с крестом в руках в *Похоронах* (*ил. 56*).

Дальнейшее развитие левой части композиции ведет вверх, к одинокой «царевне» в «печальном» темно-фиолетовом одеянии. Она обращена к «долине жизни», но поднимает голову кверху, как героиня *Зеленой птицы* (*ил. 46*). На ее лицо падает зеленый свет. Над ней юноша бежит за девушкой по освещенному зеленому лугу – сцена из народного игрища, ранее использованная Кандинским в изображении «луга любви» в картине *Древнерусское* (*ил. 51*). Одинокая женщина в *Пестрой жизни* противопоставлена счастливым любовникам над ней и двум юношам справа от нее. В *Приезде купцов* (*ил. 55*) юноши разъединены; в *Пестрой жизни* их

объятие символически варьирует объятие матери и ребенка.

Преломляя свои переживания в символах, Кандинский старался глубже проникнуть во внутренние значения человеческих связей. В его личной жизни Анна была одной из явных причин разлада его отношений с Николаем Харузиным, а Габриэла – его разрыва с Анной. Ни с одним из этих близких ему людей Кандинский не смог осуществить свои идеалы. В *Пестрой жизни* женщина в фиолетовом одинока, а юноши воплощают идею Кандинского о близости между «сердцами однозвучащими». Но юноша в белом меланхолично отклоняет голову от своего друга, который находится между ним и несколько удаленной женщиной. Все трое остаются несчастливыми в затененной долине земной жизни.

Юноша в белом, с утонченными чертами лица, почти полностью тождественен задумчивому юноше в *Приезде купцов* (*ил. 55*), но его богатое древнерусское одеяние напоминает одежду второго юноши в *Приезде купцов*, лицо которого Кандинский скрыл от зрителя. В *Пестрой жизни* юноша с грубоватыми чертами лица и в одежде приглушенных красных тонов составляет пару с юношей в белом. Мотив, начавшийся в *Гомоне* (*ил. 36*), приведен художником к переплетению иконографических элементов и к итоговому соединению противоположностей в паре обнимающихся юношей. Интроверт и экстраверт дополняют здесь друг друга, символизируя на глубинном уровне психологический дуализм личности Кандинского[205].

Юноши образуют диагональ с двумя нищими, чернобородым человеком в высокой шапке, опирающимся на посох, и черным монахом. Скорченный нищий протягивает руку за милостыней к человеку в высокой шапке, который заслоняется от него своей левой рукой. Скупость богатого, который не следует христианскому обычаю подавать милостыню «Христа ради» нищим «Божьим людям», относится, говоря словами Кандинского, к «чуждым частицам», которые загрязняют «духовною атмосферу» [Кандинский 1992: 81][206].

Другой нищий просит подаяния у непреклонного черного монаха, сжимающего руками белый крест. Эмблематические черепа покрывают его палий (накидку) и куколь (капюшон), замещая Адамов череп, традиционно изображаемый под крестом в нижней части палия[207]. Черепа подчеркивают символический смысл этой фигуры: черный монах считается «мертвым», поскольку он ушел от мира, от жизни (см.: [Милюков 1994(2, ч. 1): 40]). Он стоит на краю затененной части долины, отвернувшись от «луга любви» и напоминая обитателям «долины

жизни» о смерти и о необходимости спасения души.

По Мережковскому, черное монашество отрицает плотский «красочный мир языческой мудрости» как зло и сливает «радужные краски жизни» в «единственную черную краску смерти». Монашество верит, что «дух есть отрицание плоти, и Бог есть отрицание мира». Однако, согласно учению Христа в понимании Мережковского, плоть и дух соединяются в «духовном теле», в котором выражается стремление духа к «белому свету» Преображения и Воскресения. Мистическое одухотворение земной телесной жизни должно объединить многоцветный мир языческой мудрости с христианской духовностью и сплавить «радужные краски жизни» в «единственном белом цвете Воскресения» [Мережковский 1998: 147–148].

Подобно Мережковскому, Бердяев критиковал церковный идеал аскетизма, видя в нем нравственность, «враждебную жизни, влюбленную в смерть». Отправной точкой Мережковского был конфликт между плотью и духом, язычеством и христианством. Бердяев же исходил из «трагизма» жизни, оторванной от истинной веры. Церковь, по его мнению, не победила плотский, языческий мир, а «приспособилась» к нему. Она не раскрыла полностью «истину Христа», так как выдвинула идеал аскетизма, который разорвал связь между небом и земной жизнью и тем самым усилил трагизм жизни. Цель аскетизма – борьба со злом, которое он видит в мире. Аскетизм «не может обойтись без зла». Он ограничивает «положительный, творческий характер» истинного христианства, которое утверждает победу над страданием и освящает «плоть» мира. «Зло» находится «не в “материи”, а в разорванности, раздоре и рабстве – результате отпадения от мирового центра, от Смысла». Трагизм жизни может быть преодолен только через новое религиозное, «трансцендентное ощущение окончательной радости бытия». Религиозно-мистическое переживание жизни, природы, творчества затрудняется «распадом» мира без Бога, но оно необходимо для раскрытия «смысла» личности и для ее связи с божественным смыслом мира [Бердяев 1999: 11–50].

Черный монах Кандинского находится на краю «долины жизни», отрицая «плоть» мира как зло и усиливая, по Бердяеву, трагический разрыв между жизнью и «мировым центром» – поднебесным белым городом. Поэтому монах находится далеко от города. Преодоление разрыва возможно только через приближение людей к «Смыслу». В терминах Мережковского, белый город – «духовное тело» мира – будет достигнут через духовное преображение плоти – многоцветной пестроты земной жизни. Кандинский не разделял идей Мережковского и Бердяева,

но был близок к ним в истолковании проблем искания истинной веры.

В правой части композиции (*ил. 61*) радостный мальчик и толстая крестьянка, которые просто довольны жизнью, сопоставлены с юношей, играющим на дудке, и девушкой[208]. Юноша напоминает Леля – пастуха-рожечника, «певца весны» и любви в «Снегурочке» Александра Островского [Островский 1977: 429, 442]. Лель – символ поэта-музыканта в *Северной идиллии* Константина Коровина (*ил. 3*) и в «Славянском древе» Бальмонта (1906):

> Срежь одну из веток стройных,
> Освяти мечтой апрель,
> И, как Лель, для беспокойных,
> Заиграй, запой в свирель

[Бальмонт 1994(2): 238][209].

В *Пестрой жизни* юноша играет, закрыв глаза, погруженный в музыку. Внимая ему, девушка слегка улыбается. Она, в отличие от печальной *Невесты* (*ил. 47*) с незавершенным венком на коленях, прижимает свой венок из синих цветов к груди, ожидая будущего суженого[210]. Она еще не знает, что любовь может принести разочарования, как это знает одинокая женщина в фиолетовом наряде на другом конце долины. Девушка с венком и музыкант изображают душевное состояние покоя, в котором кроется ожидание любви. Кот возле них – самодостаточное существо, в отличие от «пророческого кота» в «Стихах без слов» (*ил. 23*)[211].

Реализация любви воплощена в паре у дерева, которое отделяет влюбленных от бурной жизни в долине (*ил. 62*). Но прямо над ними гроб, а еще выше – большой белый крест на церковном кладбище. Погребальная процессия следует вдоль кладбищенской стены, уходя за пределы «долины жизни». Мотив из *Похорон* (*ил. 56*) получает здесь новую интерпретацию через сопоставление образов любви и смерти. Любовь не в состоянии преодолеть смерть, которая уносит людей в неизвестность. Но и смерть не может остановить вечное движение и обновление жизни. Чтобы передать эту мысль, Кандинский использовал композиционный прием из *Похорон*. В *Пестрой жизни* движение погребальной процессии и движение счастливой пары, бегущей по «лугу любви» в левой части долины (*ил. 60*), направлены в противоположные стороны, символически представляя динамическое равновесие между жизнью (любовью) и смертью.

Влюбленные у дерева не замечают витязя, скачущего к ним на пегой лошади, которая похожа на лошадь *Русского рыцаря* (*ил. 15*) и связана с буланкой в яблоках из детства Кандинского[212]. Витязь приближается к паре, подняв меч и закрыв глаза, а копыта его лошади почти касаются девушки с венком. Он не видит ни города, ни окружающей его жизни в долине. Его «слепота» – оборотная сторона замкнутости в себе.

Кандинский осознавал разрушающую силу в собственной личности. Его лучник в *Охоте* (*ил. 40*) стреляет в белых лебедей – символ любви, а в 1907 г. он писал Габриэле:

> Для чего я должен мучить лучших, самых лучших людей, которых я так люблю? Грешник ли я, который не заслуживает прощения? И почему другие должны страдать со мной? Что все это значит? И почему эти лучшие, чистейшие люди полюбили меня? Лучше было бы мне не приходить в этот мир. Или это значит слишком много просить?[213]

Но задавая эти вопросы, Кандинский не пытался объяснить Габриэле причин разрушительного импульса внутри себя. Даже в 1915 г., когда он все больше внутренне отдалялся от нее, он утверждал: «От меня продолжает ускользать ясное понимание себя»[214]. Кандинский сам загнал себя в порочный круг: он ощущал одиночество, потому что близкие люди не понимали его; это вызывало его реакцию против них, что в свою очередь обостряло одиночество. Кандинский трансформировал эти переживания в образ витязя – символ слепой силы разрушения[215].

За витязем расположена церковь у реки, отделяющей земной мир от города на горе. Этот дальний план композиции заполнен мелкими фигурами (*ил. 63*). Два человека молятся у входа в церковь. Согбенный человек с палкой следует за похоронной процессией. Двое дерутся перед церковью, а калека, опирающийся на палку, наблюдает за ними. Люди вовлечены в повседневное течение жизни и не думают о городе на горе.

Три человека у костра слева от церкви кажутся исключенными из повседневности. Они образуют изолированную сцену вне жизни вокруг церкви. Символически они связаны с таинственным заречным лесным пространством и городом на горе[216]. По русскому обычаю, описанному Мельниковым-Печерским в его знаменитой книге «В лесах» (1875), люди совершали паломничество в лесные верховья Волги, чтобы почтить Китеж-град, чудесный белокаменный город со златоглавыми соборами. Паломники проводили ночи у костра,

рассказывая легенды о Китеже. Связь сцены у костра в картине Кандинского с этим обычаем является только предположением. Но в любом случае легенда о Китеже важна для понимания образа города в *Пестрой жизни*.

По легенде, когда монгольский хан Батый пришел на Русь, Бог сохранил город Китеж, сделав его невидимым до Судного дня. Кто придет в город с чистым сердцем и истинной верой, удостоится увидеть его. Кто придет с намерением исполнить свои желания, не увидит города, так как Бог превратит его в лес или поставит на неприступной вершине горы. Люди, осквернившие святое место, будут осуждены Господом, но чистые душой спасутся в городе, когда настанет конец света. Бог накроет город своей дланью, и те, кто будет жить в нем, не узнают горя, которое принесет Антихрист, их жизнь будет наполнена покоем и духовной радостью [Мельников 1958(2): 301].

Легенда о Китеже была так же важна для русской культуры, как легенда о Святом Граале для культуры Западной Европы [Бердяев 1989: 441–462; Дурылин 1913: 36–38]. В образе духовного города Кандинский соединил личные искания с народными исканиями земного города счастья, подобно странникам из книги Мельникова-Печерского, говорившим: «Странствуем – града настоящего не имея, грядущего взыская» [Мельников 1958(2): 301][217]. Белый город спасения в *Пестрой жизни*, освещающий темный мир, ждет людей с чистым сердцем.

На правом склоне горы, между городом и церковью с кладбищем, видна лесная хижина на столбах. По русской народной традиции, сохранившей следы славянских языческих верований, над могилой могла возводиться избушка, в которой, вероятно, поселялась душа умершего. В XIX – начале XX в. исследователи русского фольклора считали, что «избушка на курьих ножках» Бабы-яги является сказочным воплощением надгробного домика, а сама ведьма – мифологическая персонификация смерти [Афанасьев 1965–1869(2): 83, 594–595; Генерозов 1883: 19–20; Котляревский 1891: 94–251; Красовский 1916: № 146; Потебня 1865а: 85–232][218]. В сказках избушка Яги находится в темном лесу, дорога через который ведет в чудесные города и царства «иного света». Герой посещает ведьму, добивается ее помощи в отыскании этой дороги, выполняет свою задачу и возвращается домой, в мир живых, победив, таким образом, смерть. В *Пестрой жизни* лесная избушка – знак язычества с его идеями материальности души и загробного мира. Церковь у реки, церковное кладбище, погребальная процессия – знаки христианства. Церковь, включенная в обыденное течение жизни в долине, представляет то, что Бердяев вслед за

Мережковским называл «историческим христианством». Это – «старая церковь», которая приспособилась к миру, оторвав его от истинного учения Христа [Бердяев 1999: 5–50]. Ни язычество, ни догматическое христианство, в глазах Кандинского, не обеспечивает вечную духовную жизнь в белом городе, окрестности которого безлюдны.

В юности Кандинский критиковал языческий «примитивный материализм», но так же скептически относился и к христианской идее посмертного существования. В *Пестрой жизни* он еще не преодолел скептицизм, в котором Мережковский видел проблему русского интеллигента:

> С одной стороны, христианство – только «пережиток того, что отживает и уже почти отжило», обломок старины, не имеющий никакого отношения к будущему; с другой – христианство есть вечная цепь, соединяющая прошлое с будущим, в христианстве – «вечная правда и красота, составляющие главное в человеческой жизни и вообще на земле». Как выйти из этого противоречия? <…>. Религия прогресса, здешней вечной жизни становится религией нездешней вечной смерти, религией небытия <…>. Это-то и есть истинная смерть, не только телесная, но и духовная, вечная смерть, предсказанная в Апокалипсисе, *вторая смерть*, от которой нет воскресения [Мережковский 1906: 60–110].

Кандинский, подобно народным духовным искателям и русским религиозным философам, искал свой путь к духовному городу спасения вне церковных догм. В центральной части композиции, на переднем плане одинокий старик-странник идет своей дорогой по «долине жизни» (*ил. 64*). Сергей Максимов в книге «Бродячая Русь» (1877) писал о таких крестьянах, что с их лиц, изборожденных морщинами, никогда не исчезает печальное, задумчивое выражение [Максимов 1987: 421]. Распространенное в русском народе странничество опиралось на пример страннической жизни Христа: «В странстве жизнь провождаем <…>. Ведь и господь на земле-то во странстве тоже пребывал, от того и нам, грешным, странство подобает», – говорил один из героев книги Мельникова-Печерского «В лесах» [Мельников 1958(2): 301][219]. Николай Бердяев видел в духовном странничестве «высшее выражение русской души», подчеркивая, что свободные творческие искания «грядущего града» в XIX – начале XX вв. формировали новую религиозную народную жизнь, которая отрицала официальную «утилитарную религиозность» [Бердяев 1989: 441–462].

Старик-странник в картине Кандинского удаляется от города. Он, кажется, движется в сторону молодой матери с ребенком на руках, возвращаясь к началу всех исканий, к первичной чистоте «духовной атмосферы». Но фактически он погружен в себя и, не видя ни города, ни людей вокруг, продолжает свои одинокие скитания по миру. В его образе есть черты, напоминающие Агасфера, который изображался в христианской иконографии странствующим одиноким стариком с очень длинной седой бородой, с посохом в руке и мешком за спиной[220]. Кандинский сам сравнивал себя с Агасфером, «странником без дома и земли»[221]. Это ощущение преломилось в образе старика-скитальца – символе вечного странствия. Здесь Кандинский близок Брюсову, утверждавшему, что «мысль-Агасфер» должна вечно искать, странствовать, не удовлетворяясь найденной истиной, и видеть свою цель в самом пути [Брюсов 1975: 57–61] [222].

Пространство за странником заполнено острыми конфликтами (*ил. 63*). Здесь лучник целится в белку, яркость красного цвета которой подчеркнута темным фоном. Рыже-красный зверек называется *белкой*, от слова *белый*, так как в славянском фольклоре красный цвет связан с белым через их взаимную ассоциацию со светом. Красный и белый означают свет и красоту в известных выражениях «красно солнце», «красна девица», «белая лебедь», «белый свет (мир)» [Потебня 1914: 32–36]. В *Пестрой жизни* белка, сидящая на ветке сосны, над страстями и конфликтами долины, – символ красоты в природе, которая выше и чище человеческой жизни внизу. Лучник, подобно витязю, внутренне слеп. Он представляет разрушающую силу в «духовной атмосфере» долины[223].

В тени, у дерева с белкой мы видим сцену раздора, где человек в красном угрожающе поднял руку с кинжалом. Задумчивый белобородый старик, сложивший руки на посохе и напоминающий «крестьянского философа» из *Приезда купцов* (*ил. 55*), спокойно наблюдает за происходящим. Его спокойствие среди общего возбуждения сродни внешней безучастности крестьянского судьи на картине Сергея Коровина *На миру* (1893; ГТГ), изображающей суд в крестьянской общине; крестьянин показан художником со спины, сидящим на бревне. Кандинский был глубоко впечатлен русским крестьянским правом, которое он изучал в студенческие годы в Московском университете и во время этнографического путешествия по Вологодской губернии. Наряду с жестокими и морально развращающими обычаями народного права он обнаружил, по его словам, истинно гуманный, внутренний принцип принятия судебного решения

«глядя по человеку», то есть принимая во внимание «душу» подсудимого, а не внешние факты преступного деяния (см. об этом первую главу). В *Пестрой жизни* раздор загрязняет «духовную атмосферу», тогда как судья представляет духовный элемент, который призван восстановить ее чистоту.

Тема раздора переходит в сцену драки у реки. «Враждебные, воинственные чувства», писал Кандинский, делают «духовную атмосферу» нечистой, порождая войны, которые еще больше заражают ее [Кандинский 1992: 81]. Находящиеся у реки, за которой возвышается белый город на горе, дерущиеся люди более всего удалены от него внутренне. Среди них выделяется человек в белом, поднявший руки, как бы призывая на помощь и стараясь остановить драку. Он, подобно «судье» в сцене раздора, противостоит загрязнению «духовной атмосферы». Напряжение воинственных эмоций ослабляется в направлении к освещенному «лугу любви», где «духовная атмосфера» очищается.

Одинокий гребец в лодке плывет в сторону зеленого луга слева и церкви в лесу на правом склоне горы, но его цель – таинственная неизвестность за поворотом реки (*ил. 63*). Образ гребца, символизирующий стремление к сокрытому духовному миру, является иконографическим вариантом героев-искателей в прежних работах Кандинского (*ил. 43–44*). Если старик-странник на переднем плане *Пестрой жизни* ищет свою истину в «долине жизни», гребец на дальнем плане картины, возможно, ищущий иной путь к белому городу, устремлен в неведомое за пределами долины. Обе фигуры одиноких духовных искателей представляют сущностные черты личности Кандинского[224].

Кандинский завершил *Пеструю жизнь* в марте 1907 г. [Fineberg 1984: 71]. В это время и в последующие два месяца, несмотря на усиление реакции, продолжалась Первая русская революция. Роспуск 2-й Государственной думы 3 июня 1907 г. фактически означал конец революции. На протяжении всего периода освободительного движения, исход которого был еще неясен, ведущие русские религиозные мыслители были заняты вопросами о путях революции, о судьбе России, миссии и роли в этой миссии интеллигенции.

Лучше понять *Пеструю жизнь* можно в контексте идей С.Н. Булгакова, Д.С. Мережковского и Н.А. Бердяева, которых объединяла мысль о религиозном кризисе в революционной России и в мире вообще и вера в возможность выхода из кризиса через религиозное возрождение.

В 1906 г. Булгаков писал, что «предвестие грядущего перелома» было связано с конфликтом между «отвлеченным гуманизмом» социализма и религией. По его мнению, социализм

и «экономический коллективизм» не устраняет «ужа сов одиночества и разъединения». «Действительное объединение людей может быть только мистическим, религиозным». Антирелигиозное «историческое творчество» показывает свое бессилие, но является также «диалектическим моментом развития, религиозным антитезисом». Оно ведет к высшему синтезу, к усвоению человеком «божественного содержания жизни» через «свободное развитие чисто человеческой стихии».

Историческая задача современного «духовного творчества» состоит в преодолении раскола жизни на светскую и церковную. Вступив в союз с «темными историческими силами», старая Церковь стала консервативной, реакционной. Ей необходимо противопоставить идеал новой «церкви творящей, растущей, развивающейся» на основе взаимодействия «мистической основы и человеческой стихии». Церковная жизнь должна вновь возродиться на почве «свободного общения и соборного творчества» [Булгаков 1997: 347–348].

Мережковский в статьях 1906–1907 гг. представлял сложную картину внутреннего состояния русского общества, совмещающего «противоположные крайности». Он видел основное противоречие революционной России в конфликте между многоликим «духовным мещанством» и силами «духовного благородства и свободы». «Мещанство» началось с «мертвого позитивизма», рожденного в Европе и ставшего «бессознательной религией», которая отреклась от Бога и оторвала человека от собственной личности. Эта ложная религия оформилась в социализме, предопределяющем социальное развитие, и в разрушающем анархизме.

«Духовное мещанство» выявилось как «рабство» и «хамство». В России «Грядущий Хам» получил три лица. Его первое лицо – самодержавие, которое отделяет народ от интеллигенции и церкви. Второе – православие, соединенное с самодержавием. Его третье и «самое страшное» лицо определено Мережковским как «хамство, идущее снизу, – хулиганство, босячество, черная сотня». Силы мещанства объединились «против трех начал духовного благородства»: народа, церкви и интеллигенции. Эти начала Мережковский назвал соответственно «живой плотью», «живой душой» и «живым духом» России.

Для того чтобы эти «начала духовной свободы» объединились против «начал духовного рабства и хамства», необходимо соединение интеллигенции, церкви и народа на основе религиозно-общественного возрождения, которое спасет Россию. Религиозное сознание должно пробудиться прежде всего в русской интеллигенции, у которой уже есть «великая и все

возрастающая религиозная жажда» и которая начала и продолжает «освободительное движение». Подлинная «совершенная свобода» будет достигнута через обнаружение божественной истины. В Ветхом Завете Отца открылась истина как власть Бога, в Новом Завете Сына – как любовь, в Грядущем завете Духа она откроется как свобода, которая победит Грядущего Хама [Мережковский 1992: 81–105].

К апрелю 1907 г. Бердяев завершил разработку идеи Мережковского о новом религиозном сознании. Он подошел к проблеме в более обоснованной и менее схематичной форме, чем это сделал Мережковский. По Бердяеву, современный мир переживает религиозный кризис. Утратив религиозное ощущение, люди чувствуют ужас, безысходность жизни, «распад» мира. Эта утрата связана с позитивистским «пессимизмом», который отрицает божественный смысл жизни, заменяя его субъективным смыслом. Революция требует жертв, так как обесценена божественная суть жизни. В свою очередь, причина позитивистского пессимизма лежит в «старом религиозном сознании», в «историческом христианстве», которое оторвало истинную религию от земной судьбы человечества. Евангельская истина была признана «несбыточной утопией». Старая Церковь пошла на компромисс, соединившись с государством. Древняя языческая идея «ассирийского абсолютизма» и божественной царской власти перешла в первый Рим, соединившись с католичеством, а затем во «второй Рим» – Византию и в «третий Рим» – Россию. Здесь абсолютизм объединился с православием в обоготворении человеческой власти и воли, которые подменяют божественную волю. Самодержавие продолжает вдохновлять «черную сотню» и насилие в революционной России.

Идея абсолютизма проявилась и в мечтах о всемирном социалистическом государстве. Социализм претендует быть религией человечества, обещая освободить его от страдания. В действительности он подчиняет жизнь «хлебу насущному», разжигает классовую ненависть, обоготворяет пролетариат и превращает человечество в средство достижения конечного блага. Эсхатология социализма стремится не к духовному преображению, а к закреплению существующего безбожного мира.

Другая крайность – анархизм, который старается разрушить государство через атеизм, через уничтожение веры в человеческих сердцах. Атеизм ведет к иррационализму, хаотической мистике и общественному нигилизму.

Мировое освободительное движение против государственного абсолютизма поднимало значение личности и ослабляло государственное зло, но не могло его уничтожить. В социально-

политическом отношении русская революция является «элементарным этапом» мирового движения. Но она выявляет религиозные противоречия культуры и ведет к осознанию «неправедности всех путей человеческой власти». Она обнажает «ложь официальной церковности» и внушает необходимость религиозного возрождения, которое уже происходит в мире. Революция проясняет религиозную миссию России в мире.

В революции «разлагается не русский народный организм», а русское самодержавие, крушится «религиозно-метафизическая идея Русской Империи». Революция ставит вопрос о вступлении народа на теократический путь. Народ имеет «естественное право совершить революцию во имя своего идеала добра», но часто революции создают новую «человеческую ложь», которая позволяет совершать насилие во имя общественной пользы, и которая дробит народ. Подлинная революция является внутренней, религиозной. Она стремится к высшим ценностям и основывается на «воле народа» как целостного «мистического организма», объединенного божественным духом.

В «новом религиозном сознании» раскрывается мистическое ощущение личности, тайна индивидуальной судьбы, связь личности с божественным смыслом жизни. Творческой задачей личности и исторической задачей человечества является вхождение в «абсолютную мистическую церковь». Россия и весь мир стоят на «пороге религиозного возрождения», «мистического переворота», в котором «правда индивидуализма» перейдет к «правде соборности», к «новой религиозной общественности на земле», к «вселенской церкви». Для этого нужно слиться с «органической жизнью народа, с вселенской культурой, с мировой душой, которая и есть становящаяся церковь». Но окончательный исход из трагического раздвоения жизни, в которой «божеское» отделено от «человеческого», произойдет «лишь в конце мира и преображении его». Истина о личном и всеобщем спасении будет «осознана лишь в конце мирового процесса, лишь в трансцендентном завершении религиозной трагедии» [Бердяев 1999: 5–284].

Пестрая жизнь Кандинского представляет мир в кризисе, в преддверии переворота. Жизнь в долине видится сложной и «раздробленной», по Бердяеву; «соединяющей крайности», по Мережковскому. Трагизм этой жизни – в ее оторванности от поднебесного духовного белого города, который является параллелью Кандинского к идеалу новой «творящей Церкви» Булгакова, царству «Грядущего завета Духа» Мережковского или «мистической церкви» Бердяева. Само сосуществование духовного идеала и «раздробленной» жизни в пределах одного образа

говорит, что Кандинский как русский интеллигент, подобно Булгакову, Мережковскому и Бердяеву, верил в грядущий духовный исход – для себя, для русского народа и для мира – из трагизма жизни вне божественного смысла[225].

Андрей Белый считал, что в истинном художнике есть два «я». Природное «я» является частью внешней действительности и отражает ее закономерность. Другое «я» – творческая сущность художника, выражающего подлинную, «переживаемую» жизнь. Искусство освобождает творящее «я» от законов внешней реальности, внутренний смысл которой воплощается в творчестве, заключающем «“*тайну жизни*” художника». За гранью видимого образа действительности (природы) – «музыка» души художника, «поющие» в нем «переживания». Творческое «Я» должно стать «законом» для него. Он «должен стать собственной формой: его природное “я” должно слиться с творчеством». Символизм открывает «путь к познанию религиозному» как «системе последовательно развертываемых символов». Система символов представляет «прерывные образы», которые не связаны внешней логикой, но внутренне раскрывают «разные стороны единого». «Искусство – всегда опосредованная религия личности» [Белый 1994: 247, 249, 334–338, 393–394].

Сложный ритм форм и образов *Пестрой жизни* создает, по определению Кандинского, «симфоническую композицию». Каждый образ-символ имеет здесь собственный смысл-«звук» творческого «я» художника, в которое трансформировалось его природное «я». Совокупность внутренне взаимосвязанных символов образует систему, выражающую «религию личности» Кандинского в виде его «эсхатологического мифа» об искании духовного преображения себя и мира. Цель исканий – духовное очищение плоти, гармония между духом и материей, внутренним и внешним, содержанием и формой, искусством и жизнью. *Пестрая жизнь* – самый глубокий в то время результат постижения Кандинским себя и мира, представленный в символическом образе России, который напоминает метафору Андрея Белого: Россия – это «зеленый луг», ожидающий пробуждения своей души, которая есть «Мировая душа» [Белый 1994: 328–334].

Кандинский продолжил тему *Пестрой жизни* в трех картинах конца 1907 г. *Паника*, выставленная в сентябре-ноябре 1907 г. в Одессе, известна по фотографии и эскизу в гуаши (*ил. 64*). *Набатный колокол*, выставленный в октябре 1907 г. в Париже, известен только по фотографии. Обе картины изображают катастрофу [Barnett 1992: № 223–224]. *Утренний час* (*ил. 65*), выставленный вместе с *Набатным колоколом*, изображает мир

после бедствия.

Духовная паника и надежда

19 марта 1907 г. Габриэла, уступив просьбам Кандинского, вернулась в Севр. 1 июня они выехали в Париж, а через несколько дней в Кельн, прибыв туда 11 июня. Затем Габриэла поехала в Бонн навестить своего брата, а Кандинский отправился лечить нервы в санаторий в баварском городке Бад Райхенхаль (Bad Reichenhall), где пробыл с 13 июня по 23 июля. С Габриэлой он встретился 30 июля в Штутгарте. В августе они путешествовали пешком и на велосипедах по Швейцарским Альпам. 8 сентября они приехали в Берлин и оставались там до апреля 1908 г. [Heller 1997: 14–15; Kleine 1994: 274–282].

Кандинский работал над *Паникой* и *Утренним часом* в основном в Бад Райхенхале. Физическое и нервное истощение обострило его размышления о смерти, жизни и душе. Он писал Габриэле:

> И я все еще хочу рисовать и делать важные дела. Один бельгийский поэт сказал: «Pour vivre après la mort, soit donc mort la vie»[226]. Это понравилось мне, но для чего есть во мне все еще много телесных сил или даже желания? Худшее в том, что именно благодаря моему состоянию телесное начало получило преимущество. Нужно, чтобы телесное было крепким, и с помощью него развивать духовное. О, прежде у меня было этого больше, много больше. А теперь мне недостает главного. Я отупел. И лишь музыка меня пробуждает. Такой смерти я не хочу, а кроме всего, через такую смерть придешь к такой же жизни. Я хотел бы снова чувствовать, снова, как прежде, плакать перед Природой, и стоять на коленях, и благодарить. <…> Однако необходимо, совершенно необходимо вернуться к прежней жизни или получить новую форму. Я больше не могу жить слепым и глухим после того, как я имел глаза и уши. И я чувствую себя таким далеким от всех. <…> Я вишу в воздухе. Это хорошо, но мне нужны и крылья. Я гляжу сверху на все чистое и вижу беду, уродство, грязь. Но и покойное, чистое тоже. К этому последнему принадлежишь и ты. А в незапамятные времена принадлежал немного и я[227].

Кандинский искал спасения в искусстве. В эскизе к *Панике* (*ил. 64*), развивающей мотив из «Стихов без слов» (*ил. 23*),

всадники в смятении скачут сквозь ночную мглу. Один, с безжизненным лицом, закрыл глаза и поднял руки, не контролируя движение лошади. Другой повернул к зрителю белое лицо с широко открытыми глазами, в которых кроется страх. В книге «О духовном в искусстве» художник описал «духовную ночь»:

> Одиноких алчущих и имеющих способность видеть высмеивают или считают психически ненормальными. А голоса редких душ, которых невозможно удержать под покровом сна, которые испытывают смутную потребность духовной жизни, знания и прогресса, звучат жалобно и безнадежно в грубом материальном хоре. Постепенно духовная ночь спускается все глубже и глубже. Все серее и серее становится вокруг таких испуганных душ и носители их, измученные и обессиленные сомнениями и страхом, часто предпочитают этому постепенному закату внезапное насильственное падение к черному [Кандинский 1992: 19].

Три странника в *Панике*, идущие в сторону, противоположную движению всадников, представляют души «одиноких алчущих», ищущих путь к свету. Чернобородый странник средних лет с посохом в руке, склонил голову и повернул лицо к нам. Он не уверен в себе, сомневается в выбранном пути. Он близок тем героям Кандинского, которые находятся в состоянии внутреннего колебания (*Русский рыцарь*, *ил. 15*; *Древнерусский рыцарь*, *ил. 54*). Он следует за стариком с длинной белой бородой, который поднимает голову и смотрит вперед. Старик надеется увидеть свет за тьмой, в отличие от «вечного скитальца» в *Пестрой жизни*. Впереди идет златовласый юноша, напоминающий ряд прежних образов Кандинского (*Юноша*, *ил. 20*; титульный лист «Стихов без слов», *ил. 23*; *Приезд купцов*, *ил. 55*; *Пестрая жизнь*, *ил. 60*). Фигура златовласого юноши наиболее сильно освещена. В руках он держит желтый сосуд или лампаду. Три странника выражают разные грани личности Кандинского, его сомнения, надежды и готовность к новым духовным исканиям. Здесь, как и в других произведениях, он создал собственный символ-миф, заново истолковывая традиционный символизм трех возрастов и евангельский рассказ о трех волхвах.

Утренний час (*ил. 65*) изображает воинов – защитников древнерусского города. Солнечный восход несет свет в темный мир, предвещая будущий триумф солнца. Трубач вдали обращен к восходу. Над ним золотисто-белые облака и белые лебеди,

летящие к городу «вестники света». В иллюстрации на титульном листе «Стихов без слов» (*ил. 23*) чудовищные облака господствуют над миром в момент приближения катастрофы, о которой возвещает трубящий всадник. В *Пестрой жизни* (*ил. 59*) белый город находится под черным, «эсхатологическим» небом. В *Утреннем часе* земной город освещен лучами восходящего солнца, а трубач становится «герольдом надежды».

По теме и характеру *Утренний час* Кандинского близок картине Виктора Васнецова *Три богатыря* (1898; ГТГ). По мысли Васнецова, герои – защитники русской земли несут службу «на богатырском выезде, примечают в поле – нет ли где ворога»[228]. Владимир Стасов писал, что в *Трех богатырях* воплощена «вся сила и могучая мощь русского народа», «сила торжествующая, спокойная и важная, никого не боящаяся и выполняющая сама, по собственной воле, то, что ей нравится, что ей представляется потребным для всех, для народа» [Стасов 1987: 327].

Другая типологическая параллель героям *Утреннего часа* – былинные богатыри, защищающие святую Русь от врагов-«безбожников»:

> Постоим мы за веру христианскую,
> И за те же храмы за божие,
> И за те же честные монастыри
> И своею мы кровью горячею,
> И поедем мы в далече чисто поле
> На рать силу великую,
> Поедем мы все покаемся
>
> *(«Илья Муромец и Мамай» [Тихонравов, Миллер 1894(2): 26]).*

Четыре воина на переднем плане картины Кандинского выражают различные отклики на изменения, несомые светом в прежде темный мир. Лучник и меченосец справа представляют грубую материальную силу. Лучник поднимает голову, отклоняя ее влево, задумчиво касаясь рукой бороды. Он ощущает свет, но еще не понимает его истинного глубинного смысла. Меченосец стоит с опущенной головой, все еще погруженный в мысли, владевшие им в то время, когда мир был во тьме. Юноша слева, наивно улыбающийся, отражает телесное восприятие жизни. Хотя он не понимает духовный смысл идущего света, он первый принимает его радостно. Кандинский написал эти три фигуры в своей обобщенной примитивистской манере[229]. Только юноша в середине, образ которого связан с иконографией героя из «Стихов

без слов» (*ил. 23*), переживает духовный смысл света. Он молится, подняв глаза к небу. В образе пары юношей в *Утреннем часе*, продолжающем аналогичный мотив из *Приезда купцов* (*ил. 55*) и *Пестрой жизни* (*ил. 60*), Кандинский выражает идею взаимосвязи между двумя противоположностями, между внешним и внутренним, телесным и духовным. Несмотря на различие отношений героев к заре, они были едины в период эсхатологической борьбы между светом и тьмой, и сейчас они вместе встречают внутренние перемены в мире, которые еще не исполнились, но уже возвещены.

Паника, *Набатный колокол*, *Утренний час* были написаны после окончательного подавления революции в июне 1907 г. Немедленно после этого события влиятельные свободомыслящие русские интеллигенты – Николай Бердяев, Сергей Булгаков, Петр Струве, Семен Франк – попытались осмыслить результаты революции и их влияние на духовное состояние русского общества. Перейдя от идей социализма и материалистической философии к идеалистическому мышлению, выраженному в сборнике «Проблемы идеализма» (1902), в последующие годы они сформировали целое религиозно-философское общественное направление. Важным итогом их работы в течение 1907–1908 гг. стали «Вехи. Сборник статей о русской интеллигенции» (1909).

Лучше всего позиция этих мыслителей представлена Бердяевым, который уже с июля 1907 г. начал публиковать статьи, поднимавшие вопросы, связанные с изменившейся ситуацией. Бердяев считал, что после крушения революции в русской интеллигенции и в народе начался «сдвиг воли и сознания», глубокий «кризис веры», ведший к иному миропониманию. Он писал, что сам «глубоко пережил тот перелом», который он назвал «духовным кризисом интеллигенции» [Бердяев 1998: 9–11]. По его мнению, революция обнажила духовную «болезнь» интеллигенции и народа, «раздробила» волю народа, высвободила «стихию распада и вражды», насилия, ненависти, нигилизма. В революции «перемешались добро со злом», и она стала «карой за историческое богоотступничество».

Бердяев верил, что разрушительные силы хаоса, выявленные в народе революцией, не являются его сутью. В народе всегда была «жажда правды Божьей на земле». Такая же жажда была и у русских богоискателей-интеллигентов. Это давало Бердяеву надежду на духовное возрождение России, для которого, как он считал, необходимо осознание ценности «личности» и «всенародной жизни». Интеллигентная личность должна стереть прежнюю классовую противоположность народу и «слиться» с

народом как «мистическим организмом». «В народ входит всякий, кто принял внутрь себя объективную, бескорыстную правду».

«Новая интеллигенция» должна перейти от старой «философии обиды и рабства» к «философии вины и свободы», так как и «христианство – религия вины и свободы». Обида и рабство рождают бунт, социальную революцию. Тот, кто осознал свою внутреннюю свободу, может принять на себя и ответственность. Мука вины даст ему искупление. От чувства вины рождается любовь. Путь к новой жизни не может лежать через социальную революцию, нацеленную на конституционную демократию и сопровождающуюся разрушением и насилием. Война с государственным злом должна идти по «органическому пути», в соответствии с «историческими этапами» внутреннего, религиозного «роста народа». Этот путь постепенно приведет к отмиранию «зла государственного насилия» и к утверждению органического идеала «свободной теократии». «Общественное возрождение должно пойти из глубин религиозной жизни», личной и народной.

«Россия – страдающее живое существо и ее нужно любить». У России есть «великая миссия» духовного соединения Востока и Запада. Настоящий русский мессианизм богоискателей, «взыскующих града Божьего», Грядущего Града, никогда не был связан с утверждением национализма и государства, но основывался на религиозном сознании. «Русская идея» – это раскрытие «в национальном сознании вселенских начал правды и свободы Христовой». Таковы положения, высказанные Бердяевым в работах «Русские богоискатели» (июль 1907), «К психологии русской революции» (июль 1907), «Из психологии русской интеллигенции» (октябрь 1907), «Бунт и покорность в психологии масс» (декабрь 1907), «Больная Россия» (февраль 1908), «К вопросу об интеллигенции и нации» (ноябрь 1908) [Бердяев 1998: 37–45, 46–66, 69–78, 79–88, 89–98, 130–138].

Русский мессианизм и «философия вины» в картинах Кандинского конца 1907 г. не выражены открыто. Но две основные части социально-философской концепции Бердяева и его единомышленников – «духовный кризис» и «духовное возрождение» – находят свои прямые типологические параллели в образах *Паники* и *Утреннего часа*. *Паника* – это духовный хаос, состояние перелома, отвечающего настроениям в «больном» русском обществе после крушения революции. Три странника в духовной ночи дают надежду на исход из кризиса, которую питал Бердяев, говоря о русских богоискателях из народа и интеллигенции. В *Утреннем часе* отразилась вера Кандинского в преодоление «раздробленности» народа, в его соединение в

целостный «организм», в грядущее духовное возрождение России, в достижение Грядущего Града. Бердяев говорил о необходимости соединения личности с «всенародной жизнью». *Утренний час* – символ-миф Кандинского, в котором он, как русский интеллигент, открыл свой путь духовного спасения через внутреннее слияние с народным «мистическим организмом».

Заключение

Отправной точкой Кандинского было стремление проникнуть в тайну духовного. Его личные искания определялись неприятием языческого «материализма» и позитивистским скептицизмом в отношении веры. Жажда духовного и отрицание религиозной веры скептическим разумом сформировали в нем то внутреннее противоречие, которое повлияло на влечение многих интеллигентов того времени к метафизике символистского мировосприятия.

Кандинский шел своим путем к искусству как, по словам Андрея Белого, «опосредованной религии личности». Уже в юности он ощущал, что искусство –

> …Есть та обетованная земля, где можно скрыться от самого себя. Искусство парализует чувство тела, т. е. тело не чувствуется, живешь лишь тем, что принято звать душой[230].

В личной жизни Кандинского его духовные идеалы неизбежно сталкивались с реальностью. Габриэла Мюнтер вспоминала: «Он был идеалистом и не хотел быть бесчестным, но когда он действительно понял, что мы не созданы друг для друга, он стал невыносим и несправедлив»[231]. В 1915 г. Кандинский послал ей прощальное письмо:

> От меня продолжает ускользать ясное понимание самого себя. <…> Это просто не мой талант – ясно понимать себя в моей личной жизни. Я слишком импульсивен в этом отношении, слишком безумен и, возможно, слишком подвержен настроению. Только в искусстве я действительно знаю, полностью и безошибочно, что я хочу. Вот почему я достигаю чего-то. В моей личной жизни я не знаю, *что* я должен или хочу дать кому-то. Я действительно хочу только одной вещи (*что* я знаю): чтобы никто не страдал из-за меня. <…> Такой человек должен жить один. <…> Возможно, это только благодаря тому, что мой идеал любви больше моей способности осуществить его. <…> Возможно, порой в своей жизни я действительно любил «ее» и не смог встретить ее снова. Возможно, я ищу ее. Если эти слова причиняют тебе боль, не забывай, что я страдаю от них не меньше. <…> Любовь (согласно моему идеалу)

должна быть бесконечной и плодотворной во всех отношениях. Только искусство я люблю *таким* образом. Возможно, в моем сердце нет места для другой любви. Или возможно я не способен на любовь в человеческом смысле. Такую любовь, о которой я говорю, ты тоже никогда не испытывала <…>. Когда я думаю о тебе, мое сердце болит, как будто разрывается, и я хочу пролить кровь за тебя. Ты никогда не должна забывать и должна постоянно чувствовать, что я, который погубил твою жизнь, действительно готов пролить кровь за тебя[232].

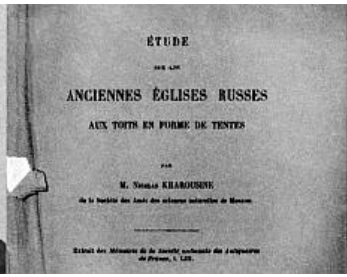
Кандинский пытался разрешить конфликт между «плотью» и «душой» через выражение в символических образах своих внутренних переживаний реальности. Согласно идеям символизма, для истинного художника реальность является первичным источником. Ей принадлежит его природное «я» со всем его индивидуальным опытом жизни. Он избирает жизненные впечатления, которые глубоко проникли в него, стали внутренне запомненными переживаниями. Творческое «я» художника претворяет эти переживания в «символы-мифы», которые соединяют его «душу» с «волнениями вечности» [Белый 1994: 90–105].

С начала своих целенаправленных художественных исканий в 1897–1907 гг. Кандинский создавал образы и мотивы, которые переходили из картины в картину в разных иконографических вариантах и с разными смысловыми подтекстами, меняющимися в соответствии с усложнением его жизненного опыта. Внутренне взаимосвязанные образы составили систему символов, объединенных «мифом» художника о духовном преображения «плоти» своего природного «я» и мира. Большую роль в формировании этого «мифа» сыграли личное богоискание Кандинского, его индивидуальные «эсхатологические» переживания и «эсхатология» Первой русской революции.

Система символов открывала Кандинскому путь дальнейшего художественного развития. Белый писал, что творческое «я» должно стать «законом» для символиста. Он «должен стать собственной формой: его природное “я” должно слиться с творчеством» [Белый 1994: 334–338]. Кандинский открыл для себя эту возможность в абстрактном искусстве, к которому он постепенно приближался с 1908 г. В прощальном письме к Габриэле он утверждал: «я должен иметь абсолютную свободу тогда, когда мое искусство и жизнь соединяются»[233]. Свободное самовыражение в абстрактной живописи означало для него

полное растворение его природного «я» в творчестве. Постепенно меняя иконографию фигуративных символов на абстрактные формы, он двигался к прежней цели – воплощению духовной реальности. Символизм заключил духовное содержание символа, не имеющее образа, в «плоть» представляемого объекта. Абстрактное искусство открыло путь разрешения конфликта между «плотью» и «душой» образа: растворение «плоти» в абстрактной (нематериальной) субстанции «души».

Приложение
Письма В.В. Кандинского Н.Н. Харузину



Фотография Н. Харузина

Обложка книги Н. Харузина о древних русских церквях. Париж, 1893

Фотография В. Кандинского

№ 1

23 Апреля [18]89 г. Москва

Очень рад за Вас, Николай Николаевич, что сам Гурзуф доказал Вам справедливость моих слов[234]. Жить в Гурзуфе значит постоянно видеть вдохновлявшие Айвазовского[235] и Судковского[236] картины. В Гурзуфе, по-моему, всего рельефнее выступают красоты Черного моря. Здесь они бьют по нервам. Человек, не видевший Черного моря, будет подавлен, поражен его силой. Только раз видевший его, приглядевшийся к нему, снова поймет его самим чувством. Представив себе Гурзуф, я особенно сильно почувствовал всю тяжесть жизни теперь в Москве. Сидишь тут, в окно так и бьют горячие лучи солнца, а ты … читаешь о консисториях, благочинных, иеромонахах![237] На носу репетиции Павлова[238]. А там Янжул[239], Камаровский[240] и т. д., и т. д. Целая серия противовесенних курсов[241]. А мысли бродят где н[и]б[удь] в Крыму, то в Париже, то у Зырян. Выставка передвижников овладевает чувствами и фантазией, тянет к краскам. А тут … консистории … Какую картину Поленов[242] выставил, если бы Вы видели. Горячие тона южного летнего солнца, зеленое озеро, вдали синеющие горы, раскаленное небо. Дивная красота и Христос. Он идет и он выше и прекраснее самой природы. Лица почти не видно. Все выражение в фигуре. Самый замысел и построение ее может Вам передать отвратительный рисунок в начале письма. Выше этой картины нет на выставке, но ее почти не замечают, т[ак] к[ак] лица почти не видно. Мне больно за Поленова.

«Зырянить» я начну с 20-го мая[243]. Лучше всего писать мне в Вологду до востребования. Дальнейшие адреса пришлю. Пишите, Николай Николаевич. Я очень рад Вашим письмам. Крепко жму Вашу руку. Желаю Вам отдохнуть и крепнуть, крепнуть.

Ваш В. Кандинский

Мой поклон П. М-чу[244]

АХ, ф. 81, д. 98, л. 135–136

№ 2

[2 декабря 1889 г., Москва]

Многоуважаемый Николай Николаевич,

Посылаю Вам отчет о моем сообщении для протокола, Савваитова[245] и свою печаль. Паппе[246] сделал не всю работу. От дальнейшего участия в библиографии отказался и т[аким] обр[азом] у меня получилось 15 газет, к[о]т[о]р[ы]е я д[олжен] пересмотреть, кроме др[угих] изданий. Это задержит библиографию, что мне крайне неприятно. В заседании не было никого из библиографов; не знаю, когда нам пришлют свои работы. Одним словом, я в унынии и отчаянии. Боже мой, как все всегда выходит не по человечески!

Сегодня ждал Вас с Казминым[247] до 2 1/2 ч. Неужели Вы захворали?

Крепко жму Вашу руку.

Ваш В. Кандинский

2. XII. [18]89. М[осква]

АХ, ф. 81, д. 17, л. 104

№ 3

27 декабря [18]89 г., Одесса

Небо серо, море серо, в воздухе мгла какая-то, на улицах пусто, дома темны, люди скучны…. Вот он благодатный юг и его «Пальмира»! Был я у моря; оно слабо плещется об обалдевшие камни. Тоскливее этой песенки трудно что-либо придумать…. Как же не «обалдеть»? Безысходно, безнадежно скучно. Не будь здесь родных бежал бы – куда? Если хотите некуда. Ибо везде одно и тоже. Как же не сделаться неврастеником? Как, наконец, не сделаться гиппохондриком и не вообразить, что сердце есть не более – не менее, как пароходное колесо, которое болтается в пространстве совершенно безрезультатно? Как не вообразить, что в голове, вместо надлежащего моря, сидит легион чертиков, хором вопящих: тошно! Хорошо быть «просветленным духом» и наблюдать наше скучанье, но сидеть лишь в ожидании этой благотворной метаморфозы не всякому по силам. Да, наконец, и духам скучно: они все знают и единомыслящи. Как говорится, ни теперь, ни сзади, ни впереди. Скучное, бесцельное вставанье, визиты, обеды, вечера, сон… Может быть сон всего этого лучше, но спать постоянно нельзя. Простите, дорогой Николай Николаевич, за нытье. Писать иначе я не мог, вовсе не писать тоже не мог.

Сегодня иду на «Кармен». Хорошая вещь музыка. Как можете Вы так редко ее слушать? Я же умудрился не привезти совсем ни «контрабас», ни масляных красок и теперь довольствуюсь самобичеванием. А ведь искусство, хоть и дилетантское, есть та обетованная земля, где можно скрыться от самого себя. Искусство парализует чувство тела, т. е. тело не чувствуется, живешь лишь тем, что принято звать душой и в этом отдых.

Я очень скверно написал, т[ак] к[ак] рука не ходит, лень какая-то. Крепко жму Вашу руку. Мой очень большой поклон всем Вашим. Пишите, Николай Николаевич. Как Вы живете?

Ваш В. Кандинский [подпись]

АХ, ф. 81, д. 17, л. 105–106

№ 4

[24 февраля 1890 г., Москва]

Посылаю Вам, Николай Николаевич, хахановские письмена[248] и «Вотяков» Смирнова[249]. Пожалуйста передайте и то и другое Николаю Андреевичу[250]. Скажите Вере Николаевне[251], что сегодня и в нашей знаменитой булочной нет жаворонков.

Крепко жму Вашу руку. Мой поклон всем Вашим.

Зайдете? Приходите!

Ваш ВК

24. II. [18]90. М[осква]

АХ, ф. 81, д. 17, л. 108

№ 5

25 июня 1890 г., с. Троекурово [Московской губернии]

И у этих сарапульцев[252] хватает смелости говорить, что у нас тут нехорошо!!. Удивительно… Иметь такую дерзость! Кто! Это просто невозможно. Это не может быть!.. Представь себе жаркий день, такой жаркий, что, кажется, так и испечешься, так и погибнешь. Представь себе, что в такой-то день идешь по тенистой дорожке, где над головой прозрачною листвой сплетаются юные, свежие липы, идешь к быстрой, холодной речке и, принимая образ праотца, бросаешься в ее быстрины. Играешь в воде, словно неопытная плотичка и далеко-далеко улетает от тебя, и, словно облачко, тает в жгучих лучах солнца римское право[253]. – А то вечером, когда жар свалит, верхом на «Перкуне» пробираешься извилистой тропинкой старого леса, слушаешь птицу всякую, или летишь сломя голову по полю и цепью бегут мимо холмы дальше, дальше, рожь тихо кланяется, васильки кивают, а где-то за поднявшимся туманом дудит рожок пастуха. Это ли не поэзия? А лунная ночь? А восходы? А музыка? А …. Только, как черный ворон, как восставшая из гроба тень врага, как ведьма на метле, вдруг безжалостно пронесется в уме: «экзамены». Но мне здесь хорошо. – Ты знаешь ли, что твои сестры вернулись из Финляндии и живут теперь в Кунцеве? Верно, они уже написали тебе.

– Я рад, что и тебе хорошо, Николай Николаевич. Вот экзамены только. Много ли ты уже сделал?

Знаешь, мне иногда совсем не верится, что ты так далеко. Мне кажется, стоит приехать в Москву и я тебя увижу. Но в Сарапуль немыслимо. Даже о Вологде думаю с трепетом, ибо едва ли выберется время. И почему я бросил командировку?

Вот набежали тучи. М[ожет] б[ыть] придет освежающий дождь. От всего сердца целую тебя, дорогой Николай Николаевич, и пиши, пиши.

Жму руку П. Мих-ча[254]. Твой ВК [подпись][255]

АХ, ф. 81, д. 17, л. 125–126

№ 6

4 июля 18[90] г., Троекурово [Московской губернии]

Дорогой друг, Николай Николаевич, перед тем, как сесть за письмо к тебе, я, зажигая свечи, думал: отчего я так редко пишу? И подумал, что это всегда и во всем так. И придумал, что отчасти сему причиной нек[ая] невыдержанность, отчасти же (и в главном) свойство характера. Не могу я писать, хоть меня режь, хоть убей! А теперь что-то нелепое напало. Напр[имер], с отъезда отца я написал ему всего 1 письмо; обыкновенно же пишу раз в 10 дней и чаще. Вчера еле принудил себя написать ему коротенькую записочку с извещением, что не пишется.

Успел я за последнее время похворать (к счастью без флюса!), что и помешало мне видеть сестер твоих[256]. Завтра поеду, хоть и не вовсе поправился: очень хочется повидаться.

Прочитав, что ты еще не занимаешься, порадовался, ибо у меня крайне мало сделано: поклевал Янжула[257], догму[258] да Гражданское. А Вещное Гамбаровское[259] у меня есть, хоть, по обыкновению, и не полный курс (нет конца сервитутов[260] и III главы). Надеюсь достать, а где – пока не знаю; по правде, и думать не хочется. Скучная это история. Пока можно и чем то другим заняться.

Кроме лекций читаю только всякий сброд. Серьезных занятий никаких, изредка лишь лезут в голову Зыряне, да полит[ическая] экономия, да обычное право. Хотелось бы сразу очутиться в средине конечной работы, а начинать стыдно перед папой, которому обещал отдыхать, что и **д[окто]р** мой предписал, ибо стар и слаб становлюсь.

Пиши, Николай Николаевич, не сердись: вот и я написал 2-е письмо. Крепко жму твою руку, желаю здоровья полного. Кланяюсь П. М-чу[261].

Твой ВК [подпись][262]

АХ, ф. 81, д. 17, л. 128–129

№ 7

[5 ноября 1890 г., Москва]

Голубчик мой, Николай Николаевич, вчера меня схватила изрядная лихорадка, да и зубы заныли. Наглотавшись коньяку и хины, я проспал 12 часов и сегодня здоров; голова лишь похожа на котел. Выходить далеко все же боюсь и потому к вам обедать не попаду. Вечером же, м[ожет] б[ыть], прийду к Абрикосовым[263]. А завтра не зайдешь ли ты на 1 ч[ас] ко мне? Очень бы хотелось тебя видеть. Как твое здоровье? Ночи? Голова?

– Ник. Ив. Астров[264] просил мне вчера передать тебе, что он у тебя сегодня не будет, а что завтра именины Алекс. Конст. Сизова[265] (напоминает «на всякий случай»).

Целую тебя и жду завтра к себе.

Всем хорошенько поклонись.

Твой ВК [подпись]

5. XI. [18]90. М[осква].

АХ, ф. 81, д. 98, л. 124–126

№ 8

28 декабря [18]90 г., Одесса

Поздравляю тебя с Новым Годом, дорогой мой Николай Николаевич, и шлю тебе мои след[ующие] пожелания: 1) быть здоровее, много, много здоровее, 2) кончить экзамены, 3) уехать за границу для работ по госуд[арственному] праву, 4) побольше заниматься сей наукой, 5) полного успеха во всех делах и самых, самых маленьких неприятностей (т[ак] к[ак] уж без них жизнь немыслима и, пожалуй, неск[олько] бесцельна). Пожелал бы тебе побольше благоразумия и послушания добрым советам, но при исполнении других пожеланий, это, м[ожет] б[ыть], и не нужно.

Завтра поздравь всех своих от меня и передай им мои искренние и лучшие пожелания.

Вспомнил ли ты меня при вскрытии достопримечательных арбузов в гипсе? Я много раз вспоминаю тебя и всю вашу влекущую меня к себе семью и вспомню при бое часов, к[о]т[о]р[ы]й у нас будет на 1/2 часа позднее, что в Москве. – Что-то ты делаешь? Что теперь у вас? – Я … я по прежнему не вижу времени и даже свои часы вижу лишь утром при пробуждении (достаточно позднем) и при усыпании на кровати (тоже позднем), а то часы сами по себе, а я сам по себе. Дома я почти не бываю, занимаюсь всего раз часа 3, а то голова моя в совершенном покое, за исключением коротких мгновений, в к[о]т[о]р[ы]е я [нрзб.] отлететь от мира, т. е. пронизанных [нрзб.] туманом улиц или веселых (а под час и скучных) гостиных. Впрочем, в этом году я веду все же более благоприятную жизнь, нежели раньше. Спускаюсь за город, к морю, но 2-мя чудными днями не захотел воспользоваться а теперь из-за погоды.

Здесь все на своих местах и также пахнет кислятиной. Лишь одна новость – скончался Никонор. Царствие ему небесное! – Скоро ли ты мне напишешь?

Приеду я не раньше 11-го, т[ак] к[ак] меня на свой риск удерживает брат[266]. Опять не побывал на [нрзб.].

– Крепко тебя целую, голубчик. Передай мой большой поклон всем. – Пиши.

Твой ВК [подпись]

АХ, ф. 81, д. 98, л. 108–109

№ 9

5 января [18]91 г., Одесса

Крепко целую тебя, дорогой мой Николай Николаевич, за телеграмму и поздравление. Знаешь, я получил ее лишь вчера, т[ак] к[ак] она доставлена почтой (проволоки поломались). Когда я хотел послать Вам телеграмму, отец сказал мне, что она дойдет не скорее письма, а т[ак] к[ак] в письме больше скажешь, то я и послал письмо.

«Программы»[267] я не получил, верно, пропали, а м[ожет] б[ыть], ты собирался послать да забыл. Но как мне было на тебя досадно! Ведь просил тебя написать по пунктам, что делать [нрзб.]! А ты и не подумал. Благодарю за столь лестное внимание.

Душевно радуюсь «примирению» с Зографом[268]. Анучин начинает проявлять задачи президентства[269]. Дай же Бог, чтобы он твердо шествовал по сему лучезарному пути.

Возьмет ли Алексей Ник.[270] редактирование?

– Еще 3 дня пребывания здесь – Reise nach Moskau. Счастлив ты, кто в одном городе соединяет привязанности[271]. У меня же вечный разлад: и уехать хочется и уехать жаль. А тут еще номадийская наследственность. – Вот пришел отец обедать. До свидания [нрзб.]. Целую тебя, голубчик.

10-го я в Москве, 11-го у тебя. Поклон мой всем. Еще раз до свидания.

Твой ВК [подпись]

Поедем 12-го в Эрмитаж? Если нужно записаться пораньше, запиши и меня, пожалуйста[272].

И еще просьба к тебе, дорогой Коля. Я тут неприятную вещь устроил. Казмин[273] дал мне оттиск своих «Судов», а забыл его взять домой и оставил у него. Мне теперь очень неловко. Пожалуйста, когда увидишь его, попроси этот мой оттиск, скажи, что я опечалился, спохватившись о нем дома, и скажи, что просил тебя переслать его мне. Но … можешь и не пересылать, а похрани, пожалуйста, у себя. Еще раз целую тебя и жму твою руку.

Твой ВК [подпись]

АХ, ф. 81, д. 98, л. 110–112

№ 10

[21 февраля 1891 г., Москва]

Как ты? Как все вы? Много ли сидит сегодня?[274]

Голубчик мой Коля, в один прекрасный день случится катастрофа: я лопну от стыда перед тобой!.. Если не хочешь такой ужасной кончины моей, то прости меня и еще раз так, как прощал прежде. Вот право, без шутки, какой-то рок тяготеет надо мной. Опять я позвал тебя к себе в тот день, когда не могу быть дома. Уже Бог весть как давно я обещал Ане[275] пойти на 2-ое представление Ruy Blas[276]. А оно будет в пятницу. Я вчера измучился (истинно тебе говорю). Прийти бы ты мог в субботу, если можешь в 6 ч. В 9 ч. мы читаем с Аней. До 9-ти я совсем свободен. Приди, пожалуйста, я буду очень тебя ждать, буду также ждать прощения.

Крепко тебя целую. Поклон от меня своим.

Твой ВК [подпись]

21 февр. [18]91 г.

АХ, ф. 81, д. 98, л. 120–121

№ 11

20 июня [18]91 г., Троекурово [Московской губернии]

Голубчик мой, Коля, я получил твою телеграмму и собрался в субботу ехать повидать тебя, но сегодня неожиданно проявилась лихорадка, кажется, впрочем, не из крупных: я хожу и даже занимаюсь. Если она не усилится, то к субботе я буду здоров и с радостью увижу тебя. Целую тебя крепко. Всем мой искренний привет.

Твой ВК [подпись]

Я очень поправился, но от простуды видимо меня могила исправит. Зато мог бы повидать тебя. Когда едете за границу?

АХ, ф. 81, д. 98, л. 132

№ 12

26 июня [18]91 г., Москва

Милый друг Коля, посылаю тебе Чупрова[277]. Будь добр вручить Прасковье программы. Я забыл оставить тебе вчера 1 р. 25 за извозчика.

Крепко целую тебя, жму руку и жду к себе в Троекурово.

Поклонись хорошенько Вере и Елене Ник.[278] и пожелай им от меня всего лучшего. Мой поклон Алексею Ник.[279]

Твой ВК [подпись]

АХ, ф. 81, д. 98, л. 130

№ 13

28 сентября [18]91, Одесса

Ужасно мне досадно было, дорогой друг Коля, что не удалось побывать у вас в понедельник. Я совершенно замучился от езды по нашим достославным мостовым, да и брат Володя[280], горевавший о моем отъезде, просил меня побыть с ним лишние полчасика. Так я и не уехал, п[отому] ч[то] вечером еще д[олжен] б[ыл] быть у Шейманов[281], ибо были его именины. – И вот я здесь, на юге, цену к[ото]рого хоть приблизительно поймешь именно осенью, когда вместо сизых туч – синейшее небо, вместо аромата «Moskau» – освежающий запах моря, вместо сетки дождя – лучи яркого солнца, вместо мутных луж – беспредельное море. Но … «все в природе прекрасно» и одним югом не проживешь. – Как-то твои дела? Душит ли тебя теперь кошмар сна наяву, что послала нам двуликая судьба? Здесь солнце разгонит его: луч радости. Мне **некогда** плакаться. И лишь ночью … ну, да Бог с ней, с ночью, когда солнце светит. Господи, как хочется определенности, хоть какой нибудь! Но хочется и удовлетворения. Сумбур в сердце. Жму твою руку – крепко целую тебя. Товарищ по крушению[282].

Твой ВК [подпись]

АХ, ф. 81, д. 17, л. 71–72

№ 14

6/18 Ноября [18]91. Вена

Видишь, дорогой друг Коля, обещание свое написать из Вены исполняю. Спешу похвастаться. Как-то ты исполнишь свое? Теперь уже 10 дней, что мы в Вене и 11 из России[283]. И можешь себе представить я начинаю уже привыкать и к окружающей чуждой речи, и к иноземным лицам, фигурам, движениям и даже выучиваюсь говорить на немецкий манер «gut Mo-ogen», «zohlen» вместо johlen и «cornix» вместо gar nichts[284]. Интересного тут так много, что я и не передам. Красивого тоже не мало, впрочем, кроме дамских физиономий и немецких масляных картин. Древняя, «так сказать», старина и гармонично с ней звучащая новизна – «вот суть 2 красных пункта» Вены. Нет, серьезно, здесь на многое можно глаза проглядеть, хотя многое и не по вкусу. Но поражает эта немецкая точность, предусмотрительность и рядом с ней быстрота. Все сидит в рамках и из них не вынут, а не то и голодным посидишь и многого не увидишь. В 7 ч. театр, концерт, в 10 конец, почти без антрактов, в 10 1/2 все спит. В 6–7 все на ногах и т. д.

Отсюда послезавтра мы едем в Мюнхен, затем в Милан, Лугано и числа 20-го нашего стиля будем в Париже, где надеюсь найти письма от тебя, их слать по адресу: Paris, Rue d'Assas, 130, Mlle Tsiklinsky для меня. А пока до свидания. Крепко целую тебя и жму твою руку. Аня просит передать тебе ее большой поклон, а мы вместе еще раз благодарим тебя. Передай Марии Михайловне[285], твоим сестрам и Екат. Ив.[286] мой поклон и пожелание всего лучшего. А Елене Ник.[287] передай мое поздравление и исполнения желания, которого я не дождался.

Еще раз целую тебя.

Твой ВК [подпись]

[Приписка на левом поле листа:] Пиши же побольше о себе.

АХ, ф. 81, д. 17, л. 77–78

№ 15

25 ноября / 7 декабря [18]91, Милан

А вдруг пропало то письмо и пропадет и это? Что же это будет?

Сегодня ровно месяц, что я женат и уехал за границу. Как это и мало и много в одно и тоже время! То вся поездка, а Италия в особенности, казались недостижимыми мечтами, а теперь они в руках и, конечно, не так ценятся, как в мечтах. Все же здесь хорошо. Ты пишешь, что я счастлив. И это правда. Ведь, не может же быть на земле такого счастья о котором когда-то мечталось, счастья, когда не боишься копнуть поглубже, чтобы не выскочило нисколько тяжко обманутых надежд, счастья, которое не сознаешь, за которое не цепляешься. Это все «мечты, мечты, где ваша сладость?»![288] И опять повторяю: я счастлив.

Теперь я убежден, что ты уже давным-давно получил мое письмо из Вены, посланное, кажется числа 3–4, если только оно не пропало. Если же письмо пропало, то это невозможно обидно, т[ак] к[ак] ты окончательно, наверное, утвердился в своих право обидных подозрениях. Я, Коля, все тот же и почему ты думаешь, что я мог измениться? Почему? Оттого, что мне хорошо? Но ведь это было бы … Я все тот же и люблю тебя по-прежнему. По-прежнему ты мне дорог или, лучше, становишься все дороже. Я иду вперед. Услышь же это, Коля. Завтра мы едем в Nervi, близ Генуи. Там хочется пожить не туристами, а я мечтаю о мазне красками. Числа же 20 по нынешнему стилю мы уже будем, вероятно, в Париже. Напиши же мне, голубчик, туда поподробнее о своих делах. Из твоего письма ничего ясно не видно. И не выдумывай, что портишь мне настроение. Это не по-дружески. Напиши мне **подробнее**. Как ты себя чувствуешь? Спишь? Голова? **Все** пиши. Хорошо? Крепко, крепко целую тебя, дорогой Коля, и жму твои руки.

Твой ВК [подпись]

[Приписка на левом поле листа:] Аня тебе кланяется.

АХ, ф. 81, д. 15, л. 109–110

№ 16

27 декабря 1891 г. / 8 января 1892 г., Париж

Начинаю тебе письмо, голубчик Коля, с просьбы. Правда, мне совестно просить тебя, т[ак] к[ак] знаю, как ты занят, но дружба понуждает меня к тому. Нет, серьезно: тебя я с самым легким сердцем побеспокою. Будь добр вышли мне наложным платежом 2 книги: **Анучинские сани, лодка** и проч.[289] и **на днях** вышедшую книгу **Менделеева**, название которой к досаде моей я не знаю, но содержание направлено на доказательство исключительной производительности фабричного производства и преобладания его над земледелием[290]. Если, как мне помнится, Анучин вышел из продажи, то не можешь ли прислать мне свою; через месяц я его перешлю тебе обратно. Если же тебе почему либо неудобно исполнить или все поручение или часть его, то, пожалуйста, прошу тебя, не исполняй неудобного тебе.

– Очень бы мне хотелось видеть первые взмахи весел твоей лодки и первые удары подводных камней по злобной волне. И уже твой парус широко разовьется и гордо выпрямит грудь под напором попутного ветра, когда я еще буду в поте лица трудиться над сталкиванием моей лодченки с песка, в к[о]т[о]рый она погружена и где засосана тиной. Мне разрешили держать экзамены 3-ий раз, но по всем предметам[291]. Впрочем в Мин[истерст]ве конфиденциально сказали, что, б[ыть] м[ожет], профессора сами зачтут сданные экзамены. Но это бабушка на двое сказала.

Радуюсь за тебя, что ты так спишь. Это необходимо при усиленных работах. Поздравляю тебя с секретарством[292]. Читал «Рус[ские] Вед[омости]». Оставь на меня, пожалуйста, экземпляр сборника былин[293].

Живем здесь по-старому. На днях сажусь за лекции. А пока только наслаждаюсь Парижем да живописью. Видел Казминых 3 раза и гулял с ними[294]. Теперь они уже в Берлине и 10-го будут в Москве.

Крепко целую тебя, голубчик мой Коля, и жму твои руки. Аня кланяется тебе и благодарит за поклоны. Я же шлю всем вашим большой поклон.

Твой ВК [подпись]

АХ, ф. 81, д. 98, л. 113–114

№ 17

15 / 27 февраля [18]92 г., Париж

Не зная, голубчик мой Коля, так давно, что ты поделываешь, как живешь, я пеняю, конечно, только на себя самого, т[ак] к[ак] ты написал мне последний и я давно не отвечал тебе. Но все эти справедливые соображения нисколько не заставляют меня меньше беспокоится за тебя. Петр Мих.[295] в ответе на мое письмо м[ежду] пр[очим] написал мне что-то о вывихе. Т[ак] к[ак] это слово относилось к сведениям о тебе, то я и думаю, что это за вывих, как твое здоровье, вообще что ты и как ты. Пожалуйста, напиши мне об этом поскорее. Рядом с изложенными соображениями у меня мелькает и другое: ты, б[ыть] м[ожет], написал бы мне, если бы даже и не получил моего письма, п[отому] ч[то] у нас было условлено не считаться письмами. Не прими только этого за шпильку.

На днях высылаю тебе Анучина[296] и прилагаю к нему великое спасибо. В книгу я вложил распределение лекций в высших учеб[ных] заведениях Парижа. Б[ыть] м[ожет], оно на что н[и]б[удь] пригодится Елене Николаевне[297], которой и прошу тебя его передать.

Насколько позволяет время мы продолжаем смотреть Париж. М[ежду] пр[очим] я бываю понемногу на лекциях в College de Fr., Ecole Med., Ecole de Droit, Сорбонна[298]. Систематически, конечно, ничего слушать не удается, т[ак] ч[то] приходится довольствоваться поверхностными впечатлениями. Читают здесь обычное право, но начало лекций в 8 1/2 ч. утра и у меня еще не хватило гражд[анского] мужества встать в такую рань, м[ожет] б[ыть], Бог пошлет его.

Узнал я, что экзамены 13-го апреля[299], а потому лишь немного опоздаю на масленицу.

Напиши же поскорее, а пока прими мой крепкий поцелуй и пожелание всего лучшего. Аня тебе кланяется. Мой поклон всем твоим. Твой ВК [подпись]

[1-я приписка на левом поле л. 122:] Я читал о выходе книги Михайловского[300]. Неужели свершилось? Очень будет интересно ее увидеть.

[2-я приписка на левом поле л. 122:] Передавай при случае мой поклон этнографам.

АХ, ф. 81, д. 98, л. 122–123

№ 18

12 июля [18]92 г., Одесса

Голубчик Коля, ждал, ждал от тебя письма, да захотелось еще написать тебе, хоть и не знаю, где ты теперь. Напишу в [нрзб.]: рано или поздно получишь. Через 2 дня будет месяц, что мы в Одессе, месяц полного безделия, «подножного корма» со стремлением к рациональной гигиене. И со стороны здоровья время не прошло даром: я снова начинаю полнеть и крепнуть: и простуда меньше случается, нервы крепнут, голова становится яснее и способна к мышлению более свободному. Конечно, для такого безделия нужна подходящая обстановка и какое н[и]б[удь] легкомысленное содержание для наполнения времени. Я его наполняю устройством любит[ельского] спектакля, купанием, верх[овой] ездой, живописью, прогулками, легким чтением и … даже не хватает на все это. Вспоминая о твоих уставших нервах, твоей слабости и подверженности простуде, я всегда восклицаю про себя: «вот бы Коля мог отдохнуть таким манером!» И так мне хочется доказать своим примером, как можно окрепнуть от этой спокойной и, главное, свежей жизни. Вообще, с какой точки ни возьми, счастлив тот, кто может временно отдохнуть от постоянной своей жизни и окунуться в другую: это не только освежает, но даже, мне кажется, делает более широким взгляд на вещи. А мы все склонны специализироваться и вместе суживаться. Как ты думаешь? И теперь та же Москва, которая временами несносна, и к[о]т[о]рой рвешься всей душой, начинает уже притягивать снова к себе. Все делается мило, даже непобедимая лужа и ее ароматы в Кривоколенном переулке.

Когда мы увидимся с тобой? Через недели 3 мы уже снова будем в Москве. А ты? Не забудь, что мы еще не повидались как следует. Ведь, скоро год, как мы не беседовали на диванчике, и нужно нагнать потерянное. Крепко тебя, дорогой друг, целую и жму твою руку. Пиши же, а не то обидишь. Аня тебе кланяется.

Твой ВК [подпись]

АХ, ф. 81, д. 17, л. 75–76

№ 19

26 декабря 18[92] г., Васильевское [Московской губернии]

По газетам в Париже холод[301]. 5 человек замерзло. Воображаю, как вы теперь мерзнете, как ты постоянно упражняешься в каминном искусстве. У нас здесь зима лютая и снежная: метель вертит дня 3, заносит все дороги, т[ак] ч[то] местами лошади до шеи уходят в снег, а потом настанут ясные дни, солнце сияет и мороз трещит градусов в 30. Но меня не пугает ни метель, ни мороз. Я продолжаю свои прогулки, чистку снега, хожу на лыжах, катаюсь на коньках и с горы. Только живопись застывает [нрзб.], т[ак] к[ак] пальцы не выносят больше 10°. Зато больше сижу за письменным столом, что столь же полезно, сколь и приятно. Я, пожалуй, сказал бы, что «жизнь моя течет в эмпиреях», как писал гоголевский офицер[302], если бы не постоянные упреки себя за то, так плохо знаю английский язык. Проклятые американцы выдумали такую же глупую манеру писать нескончаемыми периодами как прежние монополисты этой формы, немцы. Мне приходится больше всего читать по-английски, а при таком языке остается только хватать себя за голову[303]. Мы с тобой бежали из Европы. Ты ищешь этнограф[ических] особенностей в Африке, я – экономических – в Америке. Желаю тебе к новому году снискать полных успехов и проведения некоторых надежд, к[о]т[о]рые живут в моем сердце; крепчайшего здоровья, и крепко тебя целую.

Аня кланяется тебе, а я твоим сестрам.

Твой В. Кандинский [подпись].

Не забывай!

АХ, ф. 81, д. 5, л. 100–101

№ 20

23 сентября [18]93 г., Васильевское [Московской губернии]

Мы очень запутались, Коля. Так запутались, что надо очень много труда, чтобы выяснить прошлое и настоящее наших отношений друг к другу. Словесные разговоры были бы тут пригодны, но их теперь быть не может. Постараюсь выразиться, как можно яснее, т[ак] к[ак] прошлое письмо было запутанно и, кажется, не так понятно. Прежде всего скажу, что я не предлагаю и не желаю разрыва. Если он происходит, то **против моей воли**. Если мое поведение изменилось, то не потому, чтобы, что я хочу разрыва. Если бы я мог его захотеть, я д[олжен] б[ыл] бы иметь бы очень веские для него основания, к[о]т[о]рые и изложил бы тебе. Теперь терпеливо выслушай меня.

Одни говорят, что я мягок и отзывчив. Другие, что я холоден и замкнут. Не знаю вслед[ствие] каких причин, но история моего отношения к людям была изменчива. Вот она. В гимназии (мне необходимо начать если не ab ovo[304], то с гимназической скамьи), еще в раннем детстве я пережил довольно драматические моменты: 2 года меня носили на руках; потом это ношение неожиданно оборвалось и перешло сначала в скрытую, а потом и открытую неприязнь, вражду, желание мне боли и зла. Внешним образом я не переменился в этой перемене, но душа сильно болела. Ты поймешь, что я очень привязался к некоторым товарищам, оставшимся на моей стороне. Я им верил и любил их. Так шло дело до старших классов. Здесь благодаря некоторым обстоятельствам я узнал 2 вещи: 1) что нек[оторые] мои гимназич[еские] враги – друзья мои и 2) нек[оторые] мои гимназ[ические] друзья – враги мои. Время шло и отношения с моими бывшими друзьями все порывались и, наконец, порвались все на младших универ[ситетских] курсах. Нужно еще добавить, что **никогда никто** из моих друзей не входил в интимную жизнь моей души. С университета у меня был всего один **вполне** друг, знавший мою душу, – Аня. Я верил ей и больше никому.

Когда я познакомился с тобою, меня удивил твой ласковый прием. Вся твоя семья выказывала мне столько радушия, что я стал бывать у вас, не бывая нигде в чужих домах, да и всего в 4 родных семьях. Не увлекаясь, как прежде, недоверчиво, но я шел тебе навстречу. Я уже не искал при сближении гармонии умов, взглядов. Понял я к тому времени, что сближаются не умы, а сердца однозвучащие. В конце концов мне показалось, что мы очень близки.

Вот вся внутренняя история. Что касается настоящего, то повторю, что я не ищу разрыва. Мне кажется только, что все недоразумения последнего времени – только внешние проявления внутреннего разлада. Мы, по-видимому, не понимаем друг друга и, как это ни странно, не доверяем друг другу. Почему? Потому что еще мало знаем друг друга, мало соли съели. Это одно. А другое, что, м[ожет] б[ыть], самое главное (**для меня** самое главное), это то, что наша близость была отчасти лишь воображаемая. Все последнее время, даже еще раньше моего возвращения из-за границы я видел, что ты относишься ко мне не искренно. На откровенность я не могу претендовать, но именно неискренность твоя становилась мне все яснее. И чем яснее я ее видел, тем больше я замыкался от тебя. В заключение выскажу тебе мое искреннее желание. Мне очень хочется, чтобы все недоразумения развеялись, как прах, хочется, чтобы не осталось от них никакого осадка на душах. Но возможно ли это – не знаю.

То ли и так ли я написал, что и как хотел? Понял ли ты меня?

Передай, пожалуйста, мой поклон Вере Николаевне[305], а сам прими поклон Ани.

В. Кандинский [полная подпись]

АХ, ф. 81, д. 5, л. 35–39

№ 21

15 марта [18]9[4] г., Одесса, Северная Гостиница

То голубое, то синее с барашками, то черное море.
То голубое, то синее, то серое небо.
То летнее на распашку, то осеннее пальто.
То надежда, то смущение, то отчаяние –

Вот условия, в к[о]т[о]рых я жил до вчерашнего дня, при к[о]т[о]рых, как ты видишь природа, пальто и мое сердце составили один дружный аккорд трех различных тонов.

И, наконец, вчера гармония разрушилась: небо было синее, море было зелено, пальто было осеннее на распашку, душа была злобна. Вчера я получил телеграмму: факультет дает командировку только до октября … Представь же себе, голубчик Коля, что с самого начала подготовления к экзамену я выработал программу занятий, в конце к[о]т[о]рой стояло $1^{1/2}$ годичное пребывание за границей[306]. И теперь благодаря какому то непостижимому капризу гг. профессоров все полетело вверх ногами. Мне остается теперь одно – напрячь все силы терпения, возможно скорее сдать экзамен и, вздохнув свободной грудью, выполнить свою программу уже магистрантом. Это, конечно, сказать легко, но трудно быть терпеливым, когда взбаломошенность ломает твой путь. Но необходимо! В некоторых случаях я умею быть терпеливым. Пусть же немцы залезут в самый мирный уголок сердца, а все его заполнит прославленная российская выносливость[307].

Б[ыть] м[ожет], я пробуду здесь до конца апреля, в особенности, если мне удастся вовсе не ехать теперь за границу. О последнем я уже начал хлопотать.

А т[ак] к[ак] времени много, то я рассчитываю, что ты мне напишешь. Что ты делаешь? Как поживаешь?

Целую тебя и крепко жму твою руку. Всему твоему семейству шлю низкий поклон. Аня кланяется тебе.

Твой В. Кандинский [подпись].

АХ, ф. 81, д. 98, л. 127–128

№ 22

25 марта 1894 г., Одесса

Дорогой Коля, в Одессе есть особые скалы: издали они кажутся твердыми, крепкими, но когда ты стоишь на верху их, на узкой площадке, то от скал отрываются постоянно мелкие куски и непрестанно сыплются и катятся вниз. Иногда мне кажется, что все мы стоим на таких изменчивых скалах и все ищем более крепкой опоры на них, а они ломаются кусками и сыплются. И вдруг мы видим со страхом, что лишенные опоры, падают вокруг нас близкие, дорогие нам люди. И мы ничем, ничем не можем помочь им, удержать их. Это так ужасно, что человек утешает себя мыслью, что со скал этих мы не исчезаем в какой-то черной яме, а уносимся в лучший, более крепкий и прекрасный мир. И хорошо, если можно так верить. Когда человек молод, все ему кажется громадным и бесконечным. Он топчется на узком отведенном ему местечке, а кажется ему, что путь его бесконечен. И когда вдруг впервые он всем телом своим почувствует, как слаба и ненадежна его почва, как беспомощен он и все, на чью руку он бессознательно привык опираться, тогда он ищет Бога. И хорошо, если он найдет Его. А нам, Его не нашедшим, страшнее и мрачнее. И как ни толкуй, что всегда один будет ликовать, а другой умирать, все-таки страшно и за того, кто умирает, и за того, кто ликует. Страшно нечаянно видеть пустое место в своих рядах. Я это так чувствую. И мне хочется крепко пожать твою руку.

У тебя планы неясны, а у меня они разрушились на заграничную поездку и после Пасхи мы вернемся в Москву. Ведь я еще застану тебя? В конце апреля? Пиши мне. Мне так приятно думать, зима кончилась в наших отношениях. Целую тебя. Аня кланяется тебе, а я всем твоим.

Твой В. Кандинский [подпись].

АХ, ф. 81, д. 98, л. 115–116

№ 23

14 апреля [18]94 г., Одесса

Дорогой Коля, пользуясь праздниками, хочу не только мысленно, но и словесно пожелать тебе от всей души лучшего здоровья и завоевания пути, близкого твоему сердцу.

Итак скоро увидимся с тобою. Эта мысль мне очень приятна. Значит мы еще посидим и побеседуем в твоем кабинете, с к[о]т[о]рым я успел сродниться душой. Давно, очень давно не говорили мы с открытыми сердцами. А между тем, ведь, нам есть о чем поговорить. Дай Бог, чтобы мы так тесно сплотились, чтобы черной кошке не нашлось места шмыгнуть между нами.

Благодаря мудрому решению факультета я вынужден перевернуть вверх тормашками свои планы[308]. Этим то реформированием я и занят был все последнее время. На словах я расскажу тебе, что решение факультета причинило мне не мало зла.

Планы, планы. Кто вас не умеет начертать? Но как трудно построить здание по планам – детищам души. Я думаю, такие архитектора также редки, как черные алмазы. В ранней юности широко размахиваешь руками, а после только думаешь махнуть по-прежнему, как пребольно стукнешь руками по стенам. А стены эти все теснее подходят к тебе и блажен тот, кто думает, что он на свободе. Такова элегия жизни. Но еще хуже сложить на груди руки и превратиться в олицетворенную «жертву обстоятельств». Итак, будем помахивать полегоньку! —

Крепко жму твою руку и целую тебя, Коля. Аня кланяется тебе и желает всего лучшего.

Твой В. Кандинский [подпись].

АХ, ф. 81, д. 98, л. 117–119

№ 24

15 сентября [18]94 г., Москва

Милый друг Коля, мне совестно даже писать тебе сейчас. Но как раз вчера еще мы подтвердили наше постановление относительно «не стеснения». Сегодня мне приходится прибегнуть к нему. По моей рассеянности, я, конечно, забыл, что завтра день рождения Шеймана[309] и «мы званы на вечер». Мы с Аней очень, очень досадуем, что уже 2-ой раз выходит такая штука. А ты, ведь, еще ни разу у нас не был. Если ты хочешь доказать, что, наверное, не сердишься (я почти в этом уверен и «почти» очень, очень маленькое), то приди к нам во вторник и не в 9, а раньше, как сможешь и захочешь. Да?

Аня кланяется тебе, а я твоим и, целуя тебя, жму твою руку.

Твой В. Кандинский [подпись].

Не сердишься?

АХ, ф. 81, д. 17, л. 82

№ 25

11 июня [18]95 г., [Васильевское Московской губернии].

Милый друг Коля,

я говорил с Володей[310]. Завтра же мы с ним (сегодня воскресенье) поговорим в разные места в телефон, чтобы узнать, как можно было бы все это дело устроить.

Во вторник я не буду у вас, п[отому] ч[то] оказалось, что мне нужно ехать в Москву не ранее среды.

Передай мой поклон твоим, а сам прими мой поцелуй и Анин поклон.

Твой В. Кандинский [подпись].

11 июня [18]95 г., Васильевское.

АХ, ф. 81, д. 17, л. 81

Литература

*Знаком * отмечены книги и журналы из библиотеки Кандинского–Чемякиной (АК). Знаком ** отмечены книги и журналы из библиотеки Кандинского–Мюнтер (ФМА).*

Алексеев 1941 – *Алексеев М.П.* Сибирь в известиях западноевропейских путешественников и писателей XIII–XVII вв. / 2-е изд. Иркутск, 1941.

Афанасьев 1861 – *Афанасьев А.Н.* Заметки о загробной жизни по славянским преданиям // Архив историко-юридических сведений, относящихся до России / Под ред. Н. Калачова. СПб.; М., 1861. № 3. С. 3–26.

Амвросий 1807–1815 – История российской иерархии, собранная Новгородской семинарии префектом, философии учителем, соборным иеромонахом Амвросием. М., 1807–1815.

Андреевский 1923 – *Андреевский Л.И.* Историк А.Е. Мер ца лов // Север. 1923. № 2. С. 55–56.

Анучин 1889 – *Анучин. Д.Н.* О задачах русской этнографии // ЭО. 1889. №. 1. С. 1–35.

Анучин 1890 – *Анучин Д.Н.* Сани, ладья и кони как принадлежности похоронного обряда. М., 1890. (Древности. Тр. Имп. Московского археологического общества. Т. 14).

Арсеньев 1873 – *Арсеньев Ф.* Зыряне и их охотничьи промыслы. М., 1873.

Астров 1941 – *Астров Н.И.* Воспоминания. Париж, 1941.

Афанасьев 1865–1869 – *Афанасьев А.Н.* Поэтические воззрения славян на природу: Опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований других родственных народов: В 3 т. М., 1865–1869.

Афанасьев 1913–1914 – Русские народные сказки А.Н. Афанасьева: [В 5 т.] / Под ред. А.Е. Грузинского. 4-е изд. М., 1913–1914.

* Бальмонт 1894 – *Бальмонт К.* Под северным небом: Элегии, стансы, сонеты. СПб., 1894.

Бальмонт 1994 – *Бальмонт К.Д.* Собр. соч.: В 2 т. Можайск, 1994.

Бальмонт 2001 – *Бальмонт К.Д.* Автобиографическая проза / [Сост., подгот. текстов, вступ. ст., примеч. А. Романенко]. М., 2001.

Банников 1986 – Три века русской поэзии / Сост. Н.В. Банников. М., 1986.

Бараев 1991 – *Бараев В.В.* Древо: декабристы и семейство Кандинских. М., 1991.

Барсов 1872–1886 – Причитанья Северного края, собранные Е.В. Барсовым: [В 3 ч.]. М., 1872–1886.

Белицер 1958 – *Белицер В.Н.* Очерки по этнографии народов коми: XIX – начало XX. М., 1958. (ТИЭ. Нов. сер. Т. 45).

Белый 1991 – *Белый А.* Симфонии / Вступит. ст., подгот. текста и примеч. А.В. Лаврова. Л., 1991.

Белый 1994 – *Белый А.* Символизм как миропонимание / Сост., вступит. ст. и примеч. Л.А. Сугай. М. 1994.

* Бенуа 1901–1902 – *Бенуа А.* История русской живописи в XIX веке. СПб., 1901–1902.

Бенуа 1928 – *Бенуа А.* Возникновение «Мира искусства». Л., 1928.

Бенуа 1979 – *Бенуа А.* Константин Сомов // Константин Андреевич Сомов. Письма, дневники, суждения современников / Сост. Ю.Н. Подкопаева, А.Н. Свешникова. М. 1979. С. 484–485.

Бенуа 1990 – *Бенуа А.* Мои воспоминания: В 5 кн. / Под ред. Н.И. Александровой и др. М., 1990.

Бердяев 1998 – *Бердяев Н.А.* Духовный кризис интеллигенции: Сб. ст. М., 1998.

Бердяев 1989 – *Бердяев Н.* Типы религиозной мысли в России. Париж, 1989.

Бердяев 1935 – *Бердяев Н.* Русский духовный ренессанс начала XX в. и журнал «Путь» (К десятилетию «Пути») // Путь. 1935. № 49. С. 3–22.

Бердяев 1999 – *Бердяев Н.А.* Новое религиозное сознание и общественность / Сост. и коммент. В.В. Сапова. М., 1999.

Билибин 1904a – *Билибин И.* Народное творчество севера // Мир искусства. 1904. № 1. С. 303–318.

* Билибин 1904b – *Билибин И.* Остатки искусства в русской деревне // Журнал для всех. 1904. № 10. С. 609–618.

Блок 1904 – *Блок А.* Новое Общество Художников. Петербург. Выставка картин в залах Академии Наук // Весы. 1904. № 3. С. 47–48.

Блок 1960–1963 – *Блок А.А.* Собр. соч.: В 8 т. / Под ред. В. Орлова и др. М.; Л., 1960–1963.

Блок 1980 – *Блок Л.Д.* И быль и небылицы о Блоке и о себе // Александр Блок в воспоминаниях современников: В 2 т. М., 1980. Т. 1. С. 134–187, 507–513.

Бломквист 1956 – *Бломквист Е.Э.* Крестьянские постройки русских, украинцев и белорусов. Поселения, жилища и хозяйственные строения // Восточнославянский этнографический сборник: Очерки народной материальной культуры русских, украинцев и белорусов в XIX – начале XX в. М., 1956. (ТИЭ. Нов. сер. Т. 31).

Богаевский 1890 – *Богаевский П.М.* Очерки религиозных представлений вотяков // ЭО. 1890. № 1. С. 116–163.

Боголепов 1890 – *Боголепов Н.П.* Пособие к лекциям по истории римского права. М., 1890.

Богуславская 1968 – *Богуславская И.Я.* Русское народное искусство. Л., 1968.

* Брюсов 1903a – *Брюсов В.* Urbi et Orbi. Стихи 1900–1903. М., 1903.

Брюсов 1903b – *Брюсов В.* [Рец. на: *Бальмонт К.Д.* Будем как солнце. Книга символов. Москва: Скорпион, 1903] // Мир искусства. 1903. № 2. С. 29–39.

Брюсов 1975 – *Брюсов В.Я.* Истины // *Брюсов В.Я.* Собр. соч.: В 6 т. / Под ред. П.Г. Антокольского и др. М., 1973–1975. Т. 6. С. 57–61.

Булгаков 1993 – *Булгаков С.В.* Настольная книга для священно-церковнослужителей (Сборник сведений, касающихся преимущественно практической деятельности отечественного духовенства). М., 1993. [Репр. воспроизведение изд. 1913 г.].

Булгаков 1997 – *Булгаков С.* Церковь и культура // *Булгаков С.* Два града: Исследование о природе общественных идеалов. СПб., 1997. С. 347–348.

Василенко 1960 – *Василенко В.М.* Русская народная резьба и роспись по дереву XVIII–XX веков. М., 1960.

Васнецов 1987 – Виктор Михайлович Васнецов: Письма. Дневники. Воспоминания. Суждения современников / [Вступит. ст., сост. и примеч. Н.А. Ярославцевой]. М., 1987.

Велецкая 1978 – *Велецкая Н.Н.* Языческая символика славянских архаических ритуалов. М., 1978.

Веселовский 1880 – *Веселовский А.Н.* Разыскания в области русских духовных стихов. [Ч. 2:] Св. Георгий в легенде, песне и обряде // Сборник отделения рус. яз. и словесности Имп. Акад. наук. СПб., 1880. Т. 21. № 2. С. 1–228.

Веселовский 1905 – *Веселовский Н.* Мнимые каменные бабы. СПб., 1905.

Веселовские 1923 – *Веселовский А. и А.* Вологжане-краеведы: Источники словаря. Вологда, 1923.

Вздорнов 1972 – *Вздорнов Г.И.* Вологда. Искусство древней Вологды. Л., 1972.

Власова 1973 – *Власова И.В.* Этнический состав населения в верховьях Северной Двины и ее притоков по переписям XVIII – первой четверти XX в. // Фольклор и этнография Русского Севера / Отв. ред. Б.Н. Путилов, К.В. Чистов. Л., 1973. С. 29–46.

Волков 1886 – *Волков И.* Быт и зимние занятия крестьян Маныловского прихода Тотемского уезда // Вологод. губерн.

ведомости. 1886. № 31. С. 305.

Воронов 1972 – *Воронов В.С.* О крестьянском искусстве. М., 1972.

Врубель 1976 – Врубель: Переписка. Воспоминания о художнике / [Сост. Э.П. Гомберг-Вержбинская, Ю.Н. Подкопаева, Ю.В. Новиков]. Л., 1976.

Вульферт 1887 – *Вульферт А.К.* Антрополого-позитивная школа уголовного права в Италии. М., 1887.

Генерозов 1883 – *Генерозов Я.* Русские народные представления о загробной жизни на основании заплачек, причитаний, духовных стихов и т.п. Саратов, 1883.

Герберштейн 1988 – *Герберштейн С.* Записки о Московии / Ред. В. Янин; Пер. А. Малейн и А. Назаренко. М., 1988.

Горностаев, Грабарь 1910 – *Горностаев Ф., Грабарь И.* Деревянное зодчество русского севера // История русского искусства. Т. 1. М., 1910. С. 331–508.

Грабарь 1897 – *Грабарь И.* Упадок или возрождение? Очерк современных течений в искусстве // Нива. 1897. № 1. Стлб. 37–74; № 2. Стлб. 295–314.

Грабарь 1937 – *Грабарь И.Э.* Моя жизнь: Автомонография. М.; Л., 1937.

Гусарова 1990 – *Гусарова А.П.* Константин Коровин: Путь художника. Художник и время. М., 1990.

Данилов 1923 – *Данилов В.В.* Кадниковский уезд Вологодской губернии. Очерк истории, географии, промышленности и быта населения // Север. 1923. № 3–4. С. 221–223.

Долоцкий 1845 – *Долоцкий В.* Об обрядах, совершаемых при погребении православного христианина // Христианское чтение. 1845. № 3. С. 364–423.

Дурылин 1913 – *Дурылин С.* Рихард Вагнер и Россия. О Вагнере и будущих путях искусства. М., 1913.

Звонков 1889 – *Звонков А.* Очерк верований крестьян Елатомского уезда Тамбовской губернии // ЭО. 1889. №. 2. С. 63–67.

Зеленин 1991 – *Зеленин Д.К.* Восточнославянская этнография. М., 1991.

* Ибсен 1894 – *Ибсен Г.* Привидения: Драма в трех актах / Пер. К.Д. Бальмонта. М., 1894.

Иваницкий 1886 – *Иваницкий Н.* Вологодская Печора (Из путевых записок) // Вологод. губерн. ведомости. 1886. № 17. С. 8–9; № 19. С. 7–8; № 20. С. 9–10; № 21. С. 5–6.

Иваницкий 1890 – *Иваницкий Н.А.* Материалы по этнографии Вологодской губернии / Под ред. Н. Харузина. М., 1890. (Сборник сведений для изучения быта крестьянского населения России.

Вып. 2; ИОЛЕАЭ. Т. 69; ТЭО. Кн. 11).

Иваницкий 1891 – *Иваницкий Н.* Заметки о народных верованиях в Вологодской губернии (почитание огня и деревьев; вера в превращения; к истории погребальных обрядов) // ЭО. 1891. № 3. С. 226–227.

Иваницкий 1898 – *Иваницкий Н.* Сольвычегодский крестьянин, его обстановка, жизнь и деятельность // Живая старина. 1898. № 1. С. 3–74.

Иваницкий 1923 – *Иваницкий Н.* Записки одинокого человека / Под ред. Я. Кузьмина, И. Перфильева // Север. 1923. № 2. С. 11–48; № 3–4. С. 29–68.

Иванов 1974 – *Иванов Вяч.* Две стихии в современном символизме // *Иванов Вяч.* Собр. соч.: В 4 т. / Под ред. Д.В. Иванова, О. Дешарт. Брюссель, 1974. Т. 2. С. 536–561.

Казмин 1889 – *Казмин А.А.* Частные и общественные гульбища на Дону // ЭО. 1889. № 3. С. 1–12.

Кандинский 1889a – *К-ий В.* Зырянский край при епископах пермских и зырянский язык. Пособие при изучении зырянами русского языка. Сост. Г.С. Лыткин, препод. С. Петерб. шестой гимназии. С. Петербург, 1889: [Рец.] // ЭО. 1889. № 3. С. 166–168.

Кандинский 1889b – *Кандинский В.* Из материалов по этнографии сысольских и вычегодских зырян. Национальные божества (по современным верованиям) // ЭО. 1889. № 3. С. 102–110.

Кандинский 1889c – *Кандинский В.* О наказаниях по решениям волостных судов Московской губернии // Сборник сведений для изучения быта крестьянского населения России (обычное право, обряды, верования и пр.) / Под ред. Н. Харузина. Вып. 1. М., 1889. С. 34–49. (ИОЛЕАЭ. Т. 61; ТЭО. Кн. 9).

Кандинский 1889d – *К-ий В.* Я. Новицкий. Песни Казацкого века. Екатеринослав. губерн. ведомости, 1888: [Рец.] // ЭО. 1889. № 1. С. 154.

Кандинский 1890a – *К-ий В.* Н. Иваницкий. Материалы по этнографии Вологодской губернии, в Сборнике сведений для изучения быта крестьянского населения России / Под ред. Н. Харузина. М., 1890: [Рец.] // ЭО. 1890. № 4. С. 183–185.

Кандинский 1890b – *К-ий В.* H. Georg Bohling Aus Nordrussischen Dorfern: [Рец.] // ЭО. 1890. № 4. С. 200.

Кандинский 1918 – *Кандинский В.В.* Текст художника. Ступени. М., 1918.

Кандинский 1992 – *Кандинский В.* О духовном в искусстве. М., 1992.

Кандинский 2008 – *Кандинский В.* Избранные труды по теории искусства: с приложением вологодской записной книжки 1889 г.

и других материалов: В 2 т. / [Публ., коммент. и пер. Н. Автономовой и др.]. Изд. 2-е, испр. и доп. М., 2008.

Керимова 2006 – *Керимова М.М.* Письма В.В. Кандинского к Н.Н. Харузину // Вестник истории, литературы, искусства. 2006. Т. 3. С. 481–496.

Керимова 2008 – *Керимова М.М.* Этнограф Вера Николаевна Харузина // Гласник Етнографског института Сербской Акад. наук (Белград). 2008. № 1.

Кизеветтер 1929 – *Кизеветтер А.А.* На рубеже двух столетий: Воспоминания (1881–1914). Прага, 1929.

Кирпичников 1879 – *Кирпичников А.И.* Св. Георгий и Егорий Храбрый: Исследование литературной истории христианской легенды. СПб., 1879.

Кичин 1866 – *Кичин В.* Поездка в Усть-Сысольск // Вологод. губерн. ведомости. 1866. № 6. С. 39–40.

Ключевский 1956–1959 – *Ключевский В.О.* Сочинения: В 8 т. Т. 1. М., 1956–1959.

Ковалевский 1886 – *Ковалевский М.* Первобытное право. М., 1886.

Кожев 1997 – *Кожев А.* Конкретная (объективная) живопись Кандинского // Человек. 1997. № 5. С. 95–108; № 6. С. 29–39.

Копшицер 1972 – *Копшицер М.* Савва Мамонтов. М., 1972.

Коровин 1990 – Константин Коровин вспоминает… / Сост. И.С. Зильберштейн, В.А. Самков. М., 1990.

Костомаров 1990–1992 – *Костомаров Н.И.* Русская история в жизнеописаниях ее главнейших деятелей: В 3 т. М., 1990–1992.

Костомаров 1992 – *Костомаров Н.И.* Очерк домашней жизни и нравов великорусского народа в XVI и XVII столетиях. М., 1992.

* Котляревский 1890 – *Котляревский Н.А.* Очерки новейшей русской литературы. I. Поэзия гнева и скорби. М., 1890.

Котляревский 1891 – *Котляревский А.А.* О погребальных обычаях языческих славян // *Котляревский А.А.* Сочинения: В 3 т. СПб., 1889–1895. Т. 3. СПб., 1891. С. 94–251.

Красовский 1916 – *Красовский М.В.* Курс истории русской архитектуры. Ч. 1: Деревянное зодчество. Пг., 1916.

Куликовский 1890 – *Куликовский Г.И.* Похоронные обряды Обонежского края (Болезни. – Смерть и представления о душе. – Погребения. – Поминки.) // ЭО. 1890. № 1. С. 44–60.

Левитан 1956 – Исаак Левитан. Письма, документы, воспоминания / Под ред. А.А. Федорова-Давыдова. М., 1956.

Лермонтов 1946 – *Лермонтов М.Ю.* Избр. произведения / Под ред. А. Костицына. М., 1946.

* Лависс, Рамбо 1897 – *Лависс Э. и Рамбо А.* Всеобщая история с IV столетия до нашего времени. Т. 2: Феодальная

Европа. Крестовые походы 1095–1270 / Пер. М. Гершензона. М., 1897.

Лавров 1978 – *Лавров А.В.* Мифотворчество «аргонавтов» // Миф – Фольклор – Литература: Сб. ст. / [Редкол.: В.Г. Базанов, А.М. Панченко, И.П. Смирнов]. Л., 1978. С. 137–170.

Лаптин 1971 – *Лаптин П.Ф.* Община в русской историографии последней трети XIX – начала XX в. Киев, 1971.

Лашук 1972 – *Лашук Л.П.* Формирование народности коми. М., 1972.

Липец, Макашина 1965 – *Липец Р.С., Макашина Т.С.* Роль Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии в организации русской этнографической науки // Очерки по истории русской этнографии. М., 1965. Т. 3. С. 39–60.

Лыткин 1889 – Зырянский край при епископах пермских и зырянский язык. Пособие при изучении зырянами русского языка / Сост. Г.С. Лыткин, препод. С. Петерб. шестой гимназии. СПб., 1889:

Маковецкий 1962 – *Маковецкий И.В.* Архитектура русского народного жилища. Север и Верхнее Поволжье. М., 1962.

Маковский 1904 – *Маковский С.* Народная сказка в русском художестве // Журнал для всех. 1904. № 2. С. 97–106.

Максимов 1987 – *Максимов С.В.* Бродячая Русь // *Максимов С.В.* Избр. произведения: В 2 т. / [Сост., подгот. текста, коммент. Ю.В. Лебедева]. М., 1987. Т. 2. С. 447–477.

Максимов 1989 – *Максимов С.В.* Лесные города // По русской земле. М., 1989. С. 264–289.

Медведев 2008 – Связь времен: Баснины в истории Иркутска: сб. ст. / Сост. С.И. Медведев, Е.М. Поспехова, В.Н. Чебыкина. Иркутск, 2008.

Мельников 1958 – *Мельников П. [Печерский А.]*. В лесах: В 2 т. М., 1958.

Менделеев 1891 – *Менделеев Д.* Толковый тариф или исследование о развитии промышленности России в связи с ее общим таможенным тарифом 1891 года. СПб., 1891.

* Мережковский 1896 – *Мережковский Д.С.* Отверженный: Роман в двух частях. СПб., 1896.

Мережковский 1992 – *Мережковский Д.С.* Грядущий хам // Интеллигенция – Власть – Народ. Русские источники современной социальной философии: Антология / Сост. Л.И. Новикова, И.Н. Сиземская. М., 1992. С. 81–105.

* Мережковский 1906 – *Мережковский Д.С.* Грядущий хам. Чехов и Горький. СПб., 1906.

Мережковский 1914 – *Мережковский Д.С.* Революция и религия // *Мережковский Д.С.* Полн. собр. соч.: В 24 т. М., 1914. Т.

13. С. 37–97.

Мережковский 1995 – *Мережковский Д.С.* Л. Толстой и Достоевский. Вечные спутники / Подгот. текста, послесл. М. Ермолаева; Коммент. А. Архангельской, М. Ермолаева. М., 1995.

** Метерлинк 1896 – *Метерлинк М.* Слепцы. Тайны души. Семь принцесс. Смерть Тетанжиля. Вторжение смерти: Пять драм. М., 1896.

Метерлинк 1915 – *Метерлинк М.* Полн. собр. соч.: В 4 т. / Под ред. Н. Минского; Пер. Н. Минского и Л. Вилькиной. Пг., 1915.

Микушев 1969 – *Микушев А.К.* Коми эпические песни и баллады. Л., 1969.

Милюков 1955 – *Милюков П.Н.* Воспоминания (1859–1917) / Под ред. Б. Элкина, М. Карповича. Нью-Йорк, 1955.

Милюков 1994 – *Милюков П.Н.* Очерки по истории русской культуры: В 3 т. М., 1994.

Михайловский 1892 – *Михайловский В.М.* Шаманство: Сравнительно-этнографические очерки М., 1892. (ИОЛЕАЭ. Т. 75; ТЭО. Кн. 12).

Мрочек-Дроздовский 1892 – *Мрочек-Дроздовский П.Н.* История русского права. М., 1892.

Налимов 1907 – *Налимов В.* Загробный мир по верованиям зырян // ЭО. 1907. № 1–2. С. 1–23.

Нестеров 1988 – *Нестеров М.В.* Письма. Избранное / Вступит. ст., сост., коммент. А. А. Русаковой. Л., 1988.

Нестеров 1989 – *Нестеров М.В.* Воспоминания / Подгот. текста, вступит. ст. и коммент. А.А. Русаковой. М., 1989.

Новикова 1957 – Русские народные песни / Сост. А.М. Новикова. М., 1957.

Орнатская 1977 – *Орнатская Т.И. и др.* Снегурочка: [Коммент.] // *Островский А.Н.* Полн. собр. соч.: В 12 т. М., 1973–1980. Т. 7. М., 1977. С. 587–595.

Островский 1977 – *Островский А.Н.* Снегурочка // *Островский А.Н.* Полн. собр. соч.: В 12 т. М., 1973–1980. Т. 7. М., 1977. С. 364–460.

Паппе 1889 – *Паппе А.* О доказательствах на волостном суде // Сборник сведений для изучения быта крестьянского населения России (обычное право, обряды, верования и пр.) / Под ред. Н. Харузина. Вып. 1. М., 1889. С. 50–62. (ИОЛЕАЭ. Т. 61; ТЭО. Кн. 9).

Петров 1992 – *Петров В.А.* Исаак Ильич Левитан. СПб., 1992.

* По 1895 – *По Э.* Таинственные рассказы / Пер. К.Д. Бальмонта. М., 1895.

Подобедова 1957 – *Подобедова О.И.* Дмитрий Николаевич Кардовский. М., 1957.

Подобедова 1964 – *Подобедова О.И.* Игорь Эммануилович

Грабарь. М., 1964.

Полякова 1985 – *Полякова Е.* Николай Рерих. М., 1985.

Попов 1874 – *Попов К.А.* Зыряне и зырянский край. М., 1874. (ИОЛЕАЭ. Т. 13; ТЭО. Кн. 3. Вып. 2).

Потебня 1865a – *Потебня А.А.* О мифическом значении некоторых обрядов и поверий. [Ч.] 2: Баба-Яга // ЧОИДР. М., 1865. Т. 3. Ч. 2. С. 85–232.

Потебня 1865b – *Потебня А.А.* О мифическом значении некоторых обрядов и поверий. [Ч.] 3: Змей. Волк. Ведьма // ЧОИДР. М., 1865. Т. 4. Ч. 3. С. 233–310.

Потебня 1883 – *Потебня А.А.* Объяснения малорусских и сродных песен. Варшава, 1883.

Потебня 1914 – *Потебня А.А.* О некоторых символах в славянской народной поэзии. 2-е изд. Харьков, 1914.

Пыпин 1890–1892 – *Пыпин А.Н.* История русской этнографии. В 2 т. СПб., 1890–1892.

Пропп 1973 – *Пропп В.Я.* Змееборство Георгия в свете фольклора // Фольклор и этнография Русского Севера / Отв. ред. Б.Н. Путилов, К.В. Чистов. Л., 1973. С. 190–208.

Пропп, Путилов 1958 – Былины: В 2 т. / Подгот. текста, вступит. ст. и коммент. В.Я. Проппа и Б.Н. Путилова. М., 1958.

* Пушкин 1898 – *Пушкин А.С.* Сказка о царе Салтане, о сыне его славном и могучем богатыре Гвидоне Салтановиче и о прекрасной царевне Лебеди / Рис. С. Малютина. М., 1898.

Пушкин 1985–1987 – *Пушкин А.С.* Сочинения: В 3 т. / Под ред. И. Парина, С. Чулкова. М., 1985–1987.

Рабинович 1987 – Русский романс / Сост., вступит. ст. и коммент. В. Рабиновича. М., 1987.

Революция 1925 – Революция 1905 г.: Материалы и официальные документы / Под ред. В.И. Невского. Харьков, 1925.

Рохлин 1975 – *Рохлин Л.Л.* Жизнь и творчество выдающегося русского психиатра В.Х. Кандинского. М., 1975.

Русакова 1966 – *Русакова А.А.* Виктор Эльпидифорович Борисов-Мусатов. 1870–1905. М.; Л., 1966.

Савваитов 1850 – *Савваитов П.И.* Зыряно-русский и русско-зырянский словарь. СПб., 1850.

Савельева 1971 – *Савельева Э.А.* Пермь Вычегодская. К вопросу о происхождении народа коми. М., 1971.

Сарабьянов 1994 – *Сарабьянов Д.В.* Кандинский и русский символизм // Изв. Акад. наук. Сер. лит. и яз. М., 1994. Т. 53. № 4. С. 16–26.

Сахаров 1989 – Сказания русского народа, собранные И.П. Сахаровым. М., 1989.

Сафьянова 1973 – *Сафьянова А.В.* Народное крестьянское

жилище Вологодской области // Фольклор и этнография Русского Севера / Отв. ред. Б.Н. Путилов, К.В. Чистов. Л., 1973. С. 47–66.

* Сенкевич 1893a – *Сенкевич Г.* Без догмата: Роман / Пер. В.М. Лаврова. М., 1893.

* Сенкевич 1893b – *Сенкевич Г.* Повести и рассказы. М., 1893.

* Сенкевич 1896 – *Сенкевич Г.* Камо грядеши? (Quo vadis): Роман из времен Нерона / Пер. В.М. Лаврова. М., 1896.

* Сенкевич 1898 – *Сенкевич Г.* Крестоносцы. СПб., 1898.

Сенкевич 1914 – *Сенкевич Г.* Без догмата: Роман в трех частях / Пер. В. Ахрамовича // *Сенкевич Г.* Собр. соч.: В 16 т. Т. 11. М., 1914.

Соболев 1934 – *Соболев Н.Н.* Русская народная резьба по дереву. М.; Л., 1934.

Соколов 1995 – *Соколов Б.М.* «Забывшее весь мир аллилуйя…»: Образ Москвы и тема города в творчестве В. Кандинского 1900–1910-х годов // Вопросы искусствознания. 1995. № 1–2. С. 431–447.

Соколов 1996a – *Соколов Б.М.* «Кандинский. Звуки. 1911. Издание салона Издебского». История и замысел неосуществленного поэтического альбома // Лит. обозрение. 1996. № 4. С. 17.

Соколов 1996b – *Соколов Б.М.* Картина В. Кандинского «Пестрая жизнь» и мессианизм в русском искусстве начала XX века // Библия в культуре и искусстве: Материалы науч. конф. «Випперовские чтения – 1995». Вып. 28. М., 1996. С. 217–250.

Соколов 2003 – *Соколов Б.М.* Мессианские мотивы в творчестве В.В. Кандинского 1900–1920-х годов (Живопись, поэзия, театр): Дис. … д-ра искусствоведения. М., 2003.

Соловьев 1990 – *Соловьев В.С.* Стихотворения. Эстетика. Литературная критика / Сост., вступит. ст. и коммент. Н.В. Котрелева. М., 1990.

Соловьев 1979–1988 – *Соловьев С.М.* История России с древнейших времен: В 29 т. М., 1979–1988.

Сомов 1979 – Константин Андреевич Сомов: Письма, дневники, суждения современников / Сост. Ю.Н. Подкопаева, А.Н. Свешникова. М., 1979.

Спенсер 1876 – *Спенсер Г.* Основания социологии. Т. 1. СПб., 1876.

* Спиритуалист 1906 – Спиритуалист: Вестник исследований в области общений с загробным миром: Ежемес. иллюстр. журнал. М., 1906. № 1–3.

* Спиритуалист 1907 – Спиритуалист. Вестник исследований в области общений с загробным миром. Ежемес. иллюстр. журнал. М., 1907. № 1–5.

* Станюкович 1906 – Виктор Эпильдифорович Борисов-Мусатов: Монография В. Станюковича. СПб., 1906.

Стасов 1861 – *Стасов В.В.* Коньки на крестьянских крышах // Изв. Археолог. общ-ва. 1861. № 3. С. 257–271.

Стасов 1898 – *Стасов В.В.* Царь Берендей и его палата // Искусство и худож. промышленность. 1898. № 1–2. С. 97–98.

Стасов 1872 – *Стасов В.В.* Русский народный орнамент. Шитье, вышивка, кружево. СПб., 1872.

Стасов 1987 – *Стасов В.В.* Мой адрес // Виктор Михайлович Васнецов: Письма. Дневники. Воспоминания. Суждения современников / Сост. Н.А. Ярославцева. М., 1987. С. 327.

Стернин 1976 – *Стернин Г.Ю.* Художественная жизнь России начала XX века. М., 1976.

Стернин 1988 – Абрамцево. Художественный кружок. Живопись. Графика. Скульптура. Театр. Мастерские / Под ред. Г.Ю. Стернина. Л., 1988.

Сумцов 1898 – *Сумцов Н.Ф.* Символика красного цвета // *[Сумцов Н.Ф.* Этнографические заметки] // ЭО. 1889. № 3. С. 128–131.

Суворов 1863 – *Суворов Н.И.* О коньках на крестьянских крышах в некоторых местах Вологодской и Новгородской губерниях // Изв. Археолог. общ-ва. 1863. № 4. С. 169–171.

Тихомиров, Иванов 1967 – *Тихомиров Н.Я., Иванов В.Н.* Московский Кремль. История архитектуры. М., 1967.

* Тихонравов, Миллер 1894 – Русские былины старой и новой записи / Под ред. Н.С. Тихонравова, В.Ф. Миллера. М., 1894.

Токарев 1957 – *Токарев С.А.* Религиозные верования восточнославянских народов XIX – начала XX в. М., 1957.

Токарев 1966 – *Токарев С.А.* История русской этнографии. М., 1966.

* Толстой, Кондаков 1889–1899 – Русские древности в памятниках искусства, издаваемые графом И. Толстым и Н. Кондаковым: [В 6 вып.]. СПб., 1889–1899.

Трубецкой 1906 – *Трубецкой Н.С.* К вопросу о Золотой бабе // ЭО. 1906. № 1–2. С. 56–65.

Турчин 1993 – *Турчин В.С.* В.В. Кандинский в Московском университете // Вопросы искусствознания. 1993. № 2–3. С. 194–212.

Фаминцын 1992 – *Фаминцын А.С.* Божества древних славян. СПб., 1992.

Федоров 1970 – *Федоров А.Н.* А.И. Абрикосов. М., 1970.

Харузин 1889а – *Харузин Н.* Из материалов, собранных среди крестьян Пудожского уезда, Олонецкой губернии // Сборник сведений для изучения быта крестьянского населения России

(обычное право, обряды, верования и пр.) / Под ред. Н. Харузина. Вып. 1. М., 1889. С. 34–49. (ИОЛЕАЭ. Т. 61; ТЭО. Кн. 9).

Харузин 1889b – *Харузин Н.Н.* О нойдах у древних и современных лопарей // ЭО. 1889. № 1. С. 36–76.

Харузин 1890 – *Харузин Н.Н.* Русские лопари. Очерки прошлого и современного быта. М., 1890. (ИОЛЕАЭ. Т. 66; ТЭО. Кн. 10).

Харузина 1999 – *Харузина В.Н.* Прошлое. Воспоминания детских и отроческих лет / Вступит. ст., сост., подгот. текста и коммент. М.М. Керимовой и О.Б. Наумовой. М., 1999.

Хаханов 1889 – *Хаханов А.С.* Тушины // ЭО. 1889. № 2. С. 40–63.

Чехов 1944–1951 – *Чехов А.П.* Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 1944–1951.

Чупров 1904 – *Чупров А.И.* Политическая экономия. М., 1904.

Чупров 1907 – Политическая экономия: Лекции заслуж. ординарного проф. имп. Мос. ун-та А.И. Чупрова / С разреш. авт. изд. проф. Новоросс. ун-та В.А. Косинский как руководство для своих слушателей. М., 1907.

* Чупров 1990 – *Чупров А.И.* О современном значении и задачах политической экономии // *Чупров А.И.* Речи и статьи. М., 1909. Т. 1. С. 17–20.

* Шелли 1893–1895 – Сочинения Шелли: [В 7 вып.] / Пер. [и предисл.] К.Д. Бальмонта. СПб., 1893–1895.

Шокальский 1892 – *Шокальский Ю.* Вологодская губерния // ЭСБЕ. Т. 7 (13). СПб., 1892. С. 63.

Шокальский 1894 – *Шокальский Ю.* Кадников // ЭСБЕ. Т. 13А (26). СПб., 1894. С. 878–879.

Шокальский 1902 – *Шокальский Ю.* Усть-Сысольск // ЭСБЕ. Т. 35 (69). СПб., 1902. С. 56–57.

Шокальский 1904 – *Шокальский Ю.* Яренск // ЭСБЕ. Т. 41А (82). СПб., 1904. С. 805–806.

Шумихин 1983 – *Шумихин С.В.* Письма В.В. Кандинского к А.И. Чуп рову // Памятники культуры. Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология. Л., 1983. С. 337–344.

* Юрьин 1899 – *Юрьин Н. [Вентцель Н.Н.]*. В сонном царстве / Рис. С. Малютина. М., 1899.

Aronov 2003 – *Aronov I.* Kandinsky's First Symbolical Composition: The Arrival of the Merchants // Experiment: A Journal of Russian Culture. 2003. Vol. 9. P. 137–176.

Aronov 2006 – *Aronov I.* Kandinsky's Quest: A Study in the Artist's Personal Symbolism 1866–1907. New York, 2006.

Artist – The Artist: An Illuated Monthly Record of Arts, Crafts and Induies. London; Paris, 1897–1902.

** Artist 1898 – The Artist. Royal Academy Number: Original Studies and Sketches for Pictures of the Year. Vol. 22. (1898). № 221.

Avtonomova 1989 – *Avtonomova N.* Die Briefe Wassily Kandinskys an Dmitrij Kardovskij // Wassily Kandinsky: Die erste sowjetische Retrospektive. Gemälde, Zeichnungen und Graphik aus sowjetischen Museen: Exh. cat. / Schrin Kunsthalle. Frankfurt am Main, 1989. P. 47–54.

Barnett 1992 – *Barnett V.E.* Kandinsky Watercolours: Catalogue Raisonné. London, 1992.

Barnett 1995 – *Barnett V.E.* Das bunte Leben: Wassily Kandinsky im Lenbachhaus: Cat. exh. / Ed. by H. Friedel. Cologne, 1995.

Bartlett 1995 – *Bartlett R.* Wagner and Russia. Cambridge, 1995.

* Bell 1901 – *Bell M.* Sir Edward Burne-Jones. London, 1901.

* Berger 1898 – *Berger E.* Katechismus der Farbenlehre. Leipzig, 1898.

Blavatsky 1897 – *Blavatsky H.* The Secret Doctrine: The Synthesis of Science, Religion, and Philosophy. London, 1897.

Bowlt 1980 – *Bowlt J.* Vasilii Kandinsky: The Russian Connections // The Life of Vasilii Kandinsky in Russian Art: A Study of On the Spiritual in Art / Ed. by J. Bowlt and R.-C. Washton Long. Newtonville (Mass.), 1980.

Bowlt 1982 – *Bowlt J.* The Silver Age: Russian Art of the Early Twentieth Century and the «World of Art» Group. Newtonville (Mass.), 1982.

Böhling 1890 – *Böhling G.* Aus Nordrussischen Dörfern: Studiertes und Erlebtes. Minden, 1890.

George 1958 – *George S.* Werke: Bd. 1–2. Munich; Düsseldorf, 1958.

Goodrich 1986 – *Goodrich N.L.* King Arthur. New York; Toronto, 1986.

Gordon 1974 – *Gordon D.E.* Modern Art Exhibitions, 1900–1916: Selected Catalogue Documentation. Munich, 1974.

Grohmann 1958 – *Grohmann W.* Wassily Kandinsky: Life and Work / 2nd ed. New York, 1958.

Decter 1989 – *Decter J.* Nicholas Roerich: The Life and Art of a Russian Master. London, 1989.

Dekorative Kunst 1898–1900 – Dekorative Kunst: Illuierte Zeitschrift für angewandte Kunst. Munich; Paris, 1898–1900.

Derouet, Boissel 1984 – *Derouet Ch., Boissel J*. Kandinsky: Oeuvres de Vassily Kandinsky (1866–1944): Catalogue établi. Collections du Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou. Paris, 1984.

Dorra 1994 – Symbolist Art Teories: A Critical Anthology / Ed. by H. Dorra. Berkeley; Los Angeles, 1994.

Eichner 1957 – *Eichner J*. Kandinsky und Gabriele Münter: Von Ursprüngen moderner Kunst. Munich, 1957.

Evans 1985 – *Evans J.D*. Semiotics and Traditional Lore: The Medieval Dragon Tradition // Journal of Folklore Research. Vol. 22 (1985). № 2–3. P. 85–112.

Fineberg 1984 – *Fineberg J.D*. Kandinsky in Paris, 1906–1907. Ann Arbor (Michigan), 1984.

Flam 1984 – *Flam J.D*. Matisse and the Fauves // Primitivism in Twentieth century Art: Affinity of the Tribal and the Modern / Ed. by W. Rubin. New York, 1984. Vol. 1. P. 215.

Freytag 1866 – *Freytag G*. Bilder aus der deutschen Vergangenheit. Leipzig, 1866.

Hahl-Koch 1993 – *Hahl-Koch J*. Kandinsky. London, 1993.

Hanfstaengl 1981 – *Hanfstaengl E*. Wassily Kandinsky: Zeichnungen und Aquarelle: Katalog der Sammlung in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus München / 2nd ed. Munich, 1981.

Heller 1997 – *Heller R*. Gabriele Münter: The Years of Expressionism, 1903–1920. Munich; New York, 1997.

** Hendrix 1901 – *Hendrix H*. Norse Mythology as Illuated by Antoon Molkenboer // The Studio. Vol. 22. № 98. (May 15, 1901). P. 181–183.

Hoberg 1994 – *Hoberg A*. Wassily Kandinsky und Gabriele Münter in Murnau und Kochel 1902–1914: Briefe und Erinnerungen. Munich; London; New York, 1994.

* Hottenroth 1884 – *Hottenroth F*. Haus,– Feld– und Kriegsgeräthschaften der Völker alter und neuer Zeit. Stuttgart, 1884.

* Ibsen 1900 – *Ibsen H*. Wenn Wir Toten erwachen. Ein dramatischer Epilog in drei Akten. Berlin, 1900.

* Ibsen n.d. – Gedichte von Henrik Ibsen. Leipzig, n. d.

Kandinsky 1913 – *Kandinsky V*. Rückblicke. Berlin, 1913.

Kandinsky 1982 – Kandinsky: Complete Writing on Art / Ed. by K.C. Lindsay and P.Vergo. London, 1982. Vol. 1.

Kandinsky 1987 – *Kandinsky N*. Kandinsky und ich. / 2nd ed. Munich, 1987.

Keyssner 1899 – *Keyssner G*. The Exhibition of the Munich 'Secession', 1899 // The Studio. Vol. 16 (1899). № 72. P. 178–182.

* Klein n.d. – *Klein R*. Moritz v. Schwind. Berlin, n.d.

Kleinberg 2005 – *Kleinberg E.* Generation Existential: Heidegger's Philosophy in France, 1927–1961. Ithaka, 2005.

Kleine 1994 – *Kleine G.* Gabriele Münter und Wassily Kandinsky: Biographie eines Paares / Rev. ed. Frankfurt am Main; Leipzig, 1994.

* Klinger 1899 – *Klinger M.* Malerei und Zeichnungen / 3d ed. Leipzig, 1899.

Kolb 1963 – *Kolb H.* Munsalvaesche: Studien zum Kyotproblem. Munich, 1963.

Lacy 1986 – The Arthurian Encyclopedia / Ed. by N.J. Lacy. New York; London, 1986.

Lee 1982 – *Lee N.* Some Russian Sources of Kandinsky's Imagery // Transactions of the Association of Russian-American Scholars in U.S.A. Vol. 15 (1982). P. 185–226.

* Liebe 1899 – *Liebe G.* Der Soldat in der deutschen Vergangenheit: Monographien zur deutschen Kulturgeschichte / Ed. by G. Steinhau sen. Leipzig, 1899.

Lindsay 1981 – *Lindsay K.* Gabriele Münter and Wassily Kandinsky: What Tey Meant to Each Other // Arts. December 1981. P. 56–62.

Lohengrin 1963 – Lohengrin: Opera in Tree Acts by Richard Wagner, Libretto: Original Text and English Translation / Transl. by S. Robb. New York, 1963.

Lost Paradise 1995 – Lost Paradise: Symbolist Europe: Exh. cat. The Montreal Museum of Fine Arts / Ed. by P. Tüberge. Montreal, 1995.

* Maeterlinck 1903 – *Maeterlinck M.* Téâtre. Brussels; Paris, 1903.

Makela 1990 – *Makela M.* The Munich Secession: Art and Artists in Turn-of-the-Century Munich. Princeton; New Jersey, 1990.

McKay 1993 – *McKay C.* Modernist Primitivism?: The Case of Kandinsky // Oxford Art Journal. Vol. 16 (1993). № 2. P. 21–36.

McKay 1994 – *McKay C.* Kandinsky's Ethnography: scientific field work and aesthetic reflection // Art History. Vol. 17 (1994). № 2. P. 182–208.

McKay 1996 – *McKay C.* 'Fearful Dunderheads': Kandinsky and the Cultural Reference of Criminal Anthropology // Oxford Art Journal. Vol. 19 (1996). № 1. P. 29–41.

Metken 1995 – *Metken G.* Music for the Eye: Richard Wagner and Symbolist Painting // Lost Paradise: Symbolist Europe: Exh. cat. / The Montreal Museum of Fine Arts; Ed. by P. Tüberge. Montreal, 1995. P. 116–123.

Moeller 1994 – Der frühe Kandinsky, 1900–1910: Cat. Exh / Brücke-Museum Berlin, Kunsthalle Tübingen; Ed. by M.M. Moeller. Munich, 1994.

Monet 1996 – Monet: Catalogue Raisonné / Ed. by Daniel

Wildenstein Institute. Cologne, 1996.

Novalis 1960 – *Novalis*. Heinrich von Ofterdingen // Die Werke Friedrich von Hardenbergs: 3 Bd. Stuttgart, 1960–1977. Bd. 1. Stuttgart, 1960. S. 317–335.

** Peacock 1901 – *Peacock N*. The New Movement in Russian Decorative Art // The Studio. Vol. 22. № 98 (May 1901). P. 268–276.

Rheinreise 1986 – Rheinreise: Gedichte und Lieder: Eine Textsammlung / Ed. by W.-D. Gumz and F.J. Hennecke. Stuttgart, 1986.

Ringbom 1970 – *Ringbom S*. The Sounding Cosmos: A Study in the Spiritualism of Kandinsky and the Genesis of Abact Painting. Abo, 1970.

Roethel 1970 – *Roethel H.K*. Kandinsky: Das Graphische Werk. Cologne, 1970.

Roethel, Benjamin 1982 – *Roethel H.K. and Benjamin J.K*. Kandinsky: Catalogue Raisonné of the Oil-Paintings. London, 1982.

Rubin 1984 – *Rubin W*. Modernist Primitivism: An Introduction // Primitivism in Twentieth century Art: Affinity of the Tribal and the Modern / Ed. by W. Rubin. New York, 1984. Vol. 1. P. 13.

Sarabianov 2000 – *Sarabianov D*. Wassily Kandinsky dans le contexte de la culture russe // Kandinsky et La Russie: Exh. cat. / Galerie nationale Tretiakov, Moscow; Fondation Pierre Gianadda, Martigny, 2000. P. 19–32.

* Shick 1901 – *Schick R*. Tagebuch-Aufzeihnungen aus den Jahren 1866, 1868, 1869 über Arnold Böcklin. Berlin, 1901.

Simrock 1838 – *Simrock K*. Das malerische und romantische Reihnland. Leipzig, 1838.

Sjögren 1861 – *Sjögren A.J*. Historisch-Ethnografische Abhandlungen über den Finnisch-Russischen Norden. St. Petersburg, 1861.

** Sphinx 1894 – Die Sphinx: Monatsschrift für die Seelen-und Geistesleben. Bd. 18 (1894).

** Spiritische Rundschau 1900 – Spiritische Rundschau: Monatsschrift fur Spiritismus und verwandte Gebielte. Bd. 3 (1900).

Studio – The Studio: An Illuated Magazine of Fine & Applied Art. London, 1896–1903.

** Studio 1901 – The Studio. Vol. 22. № 98 (May 15, 1901).

Tylor 1871 – *Tylor E.B*. Primitive Culture: Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Art and Custom.

London, 1871. Vol. 1–2. (Reprint ed.: London, 1929).

** Übersinnliche Welt 1904 – Die übersinnliche Welt: Monatsschrift für okkultistische Forschung. Bd. 10 (1904).

Valmy 1988 – *Valmy M.* Die Freimaurer: Arbeit am Rauhen Stein Mit Hammer, Zirkel und Winkelmaß. Munich, 1988.

van Gogh 1958 – The Complete Letters of Vincent van Gogh: Vol. 1–3 / Transl. by J. van Gogh-Bonger and C. De Doom. Greenwich (Conn.), 1958.

* Ver Sacrum 1898 – Ver Sacrum: Organ der vereinigang bildender Kuenstler Österreichs (Vienna). № 1 (January 1898), № 4 (April 1898).

Washton 1968 – *Washton R.-C.* Vasily Kandinsky, 1909–1913: Painting and Teory: PhD. diss. / Yale University. New Haven, 1968.

Washton Long 1980a – *Washton Long R.-C.* Kandinsky: The Development of an Abact Style. Oxford; New York, 1980.

Washton Long 1980b – *Washton Long R.-C.* Kandinsky's Vision // The Life of Vasilii Kandinsky in Russian Art: A Study of On the Spiritual in Art / Ed. by J. Bowlt and R.-C. Washton Long. Newtonville (Mass.), 1980. P. 43–61.

Washton Long 1983 – *Washton Long R.-C.* Kandinsky's Vision of Utopia as a Garden of Love // Art Journal. Vol. 43 (1983). № 1. P. 50–60.

Weiss 1979 – *Weiss P.* Kandinsky in Munich: The Formative Jugendstil Years. Princeton, 1979.

Weiss 1987 – *Weiss P.* Kandinsky and 'Old Russia': An Ethnographic Exploration // The Documented Image: Visions in Art History. Syracuse, 1987. P. 187–222.

Weiss 1995 – *Weiss P.* Kandinsky and Old Russia: The Artist as Ethnographer and Shaman. New Haven; London, 1995.

Werenskiold 1998 – *Werenskiold M.* Kandinsky's Moscow // Art in America. Vol. 77 (March 1998). P. 97–111.

* Wood 1894 – *Wood E.* Dante Rossetti and the Pre-Raphaelite Movement. London, 1894.

Wolfram von Eschenbach 1907 – *Wolfram von Eschenbach.* Parzival und Titurel: Rittergedichte / Ed. by K. Simrock. Leipzig, 1907.

Список иллюстраций

1. Карта России из дневника путешествия В.В. Кандинского по Вологодской губернии. 1889.

2. Маршрут путешествия В.В. Кандинского по Вологодской губернии.

3. *К. Коровин*. Северная идиллия. 1886. Холст, масло. 113 × 153 см. ГТГ.

4. *И. Левитан*. Вечерний звон. 1892. Холст, масло. 87 × 107,6 см. ГТГ.

5. *М. Нестеров*. Видение отроку Варфоломею. 1890. Холст, масло. 160 × 211 см. ГТГ.

6. *М. Нестеров*. Юность Сергия Радонежского. 1892–1897. Холст, масло. 247 × 229 см. ГТГ.

7. *В. Поленов*. На Генисаретском озере. 1888. Холст, масло. 79 × 158 см. ГТГ.

8. *В. Кандинский*. Окрестности Усть-Кулома. 1889. Бумага, карандаш. Из дневника путешествия В.В. Кандинского по Вологодской губернии (ДК, с. 65).

9. *В. Кандинский*. Молящиеся крестьяне. Около 1889–1890. Бумага, акварель, графит. 18,3 × 24,6 см. ГТГ.

10. *В. Кандинский*. Комета. 1900. Красная бумага, гуашь, золотистая бронза. 19,8 × 22,9 см. ГГЛ.

11. *В. Кандинский*. Плакат для I выставки «Фаланги». 1901. Цветная литография. 77 × 104,6 см. Немецкий исторический музей, Берлин.

12. *В. Кандинский*. Встреча. 1901. Холст, темпера. 100 × 75 см. ЧС, город не указан.

13. *В. Кандинский*. Сумерки. 1901. Серый картон, гуашь, пастель, металлическая пудра. 15,7 × 47,7 см. ГГЛ.

14. *В. Кандинский*. Старый город. 1902. Холст, масло. 52 × 78,5 см. НМСИ.

15. *В. Кандинский*. Русский рыцарь. 1901–1902. Серый картон, гуашь. 15,7 × 30,8 см. ГГЛ.

16. *В. Кандинский*. Город-крепость в осеннем пейзаже. 1901–1902. Красно ватая бумага, гуашь, акварель, пастель. 15,8 × 36,6 см. ГГЛ.

17. *В. Кандинский*. Прозрачный воздух. 1901. Холст, масло, гуашь. 34 × 52 см. НМСИ.

18. *В. Кандинский*. Аня с Дэзи. Кохель. 1902. Картон, масло. 28,8 × 43,6 см. ГГЛ.

19. *В. Кандинский*. Габриэла Мюнтер. Кохель. 1902. Холст, масло. 32,7 × 23,9 см. ГГЛ.

20. *В. Кандинский*. Юноша. 1902–1903. Местонахождение неизвестно. Фотография в ФМА.

21. *В. Кандинский*. Плакат VII выставки «Фаланги». 1903. Цветная литография. 61,2 × 83,5 см. ГМ.

22. *В. Кандинский*. Ночь. Начало 1903. Коричневый картон, гуашь, пастель. 33,8 × 33,5 см. ГГЛ.

23. *В. Кандинский*. «Стихи без слов». Титульный лист. 1903. Ксилография. 23 × 16,1 см. ГГЛ.

24. *В. Кандинский*. «Стихи без слов». Заставка к оглавлению. 1903. Ксилография. 4,4 × 9,9 см. ГГЛ.

25. *В. Кандинский*. «Стихи без слов». Рейн. 1903. Ксилография. 15,8 × 6,9 см. ГГЛ.

26. *В. Кандинский*. «Стихи без слов». Вечер. 1903. Ксилография. 5,4 × 13,9 см. ГГЛ.

27. *В. Кандинский*. Прогулка. 1903. Цветная ксилография. 14,5 × 24,1 см. ГГЛ.

28. *В. Кандинский*. «Стихи без слов». Розы. 1903. Ксилография. 6,9 × 4,7 см. ГГЛ.

29. *В. Кандинский*. «Стихи без слов». Горное озеро. 1903. Ксилография. 6,9 × 13,9 см. ГГЛ.

30. *Неизвестный автор*. Заставка к рецензии В.Я. Брюсова на сборник К.Д. Бальмонта «Будем как солнце. Книга символов» («Мир искусства». 1903. № 2. С. 29–39).

31. *В. Кандинский*. «Стихи без слов». Зрители. 1903. Ксилография. 7,4 × 13,7 см. ГГЛ.

32. *В. Кандинский*. «Стихи без слов». Старый городок. 1903. Ксилография. 76,8 × 13,8 см. ГГЛ.

33. *В. Кандинский*. Старый городок. 1903. Темно-коричневый картон, гуашь, пастель. 29,6 × 53 см. ГГЛ.

34. *В. Кандинский*. «Стихи без слов». Змей. 1903. Ксилография. 5,6 × 16,2 см. ГГЛ.

35. *В. Кандинский*. Трехглавый змей. 1903. Ксилография. 14,6 × 74 см. ГГЛ.

36. *В. Кандинский*. «Стихи без слов». Гомон. 1903. Ксилография. 7 × 15,8 см. ГГЛ.

37. *В. Кандинский*. «Стихи без слов». Прощание. 1903. Ксилография. 6,9 × 6,9 см. ГГЛ.

38. *В. Кандинский*. «Стихи без слов». Ночь. 1903. Ксилография. 14,7 × 6,4 см. ГГЛ.

39. *В. Кандинский*. «Стихи без слов». Поединок. 1903. Ксилография. 7,7 × 10,9 см. ГГЛ.

40. *В. Кандинский*. «Стихи без слов». Охота. 1903. Ксилография. 11,8 × 5,4 см. ГГЛ.

41. *В. Кандинский*. «Стихи без слов». Вечность. Финальная

заставка. 1903. Ксилография. 11,8 х× 5,4 см. ГГЛ.

42. *В. Кандинский*. Синий всадник. 1903. Холст, масло. 55 × 65 см. ЧС, Цюрих.

43. *В. Кандинский*. Белое облако. 1903. Темно-серый картон, гуашь. 41,8 × 35,5 см. ЧС, Вашингтон.

44. *В. Кандинский*. Золотой парус. 1903. Цветная ксилография, золотистая бронза. 12,7 × 29,8 см. ГГЛ.

45. *В. Кандинский*. Эскиз вышивки с солнцем и яблонями. 1904. Черная бумага, гуашь, пастель. 8,2 × 15 см. ГГЛ.

46. *В. Кандинский*. Зеленая птица. 1903. Темпера. Местонахождение неизвестно. Фотография в ФМА.

47. *В. Кандинский*. Невеста. Конец 1903. Коричневый картон, гуашь. 41,5 × 28,8 см. ГГЛ.

48. *В. Кандинский*. В замковом саду. 1903. Ксилография. 9,4 × 8,45 см. ГГЛ.

49. *В. Кандинский*. Однажды. Начало 1904. Светло-серый картон, гуашь. 35,4 × 19,7 см. ГГЛ.

50. *В. Кандинский*. Юная пара. 1904. Картон, гуашь. 40,5 × 56,7 см. ГГЛ.

51. *В. Кандинский*. Древнерусское. 1904. Черный картон, гуашь. 23 × 54,7 см. НМСИ.

52. *В. Кандинский*. Воскресенье. Древняя Русь. 1904. Холст, масло. 45 × 95 см. Музей Боймана ван Бенингена, Роттердам.

53. *В. Кандинский*. В лесу. 1904. Дерево, масло, темпера. 26 × 19,8 см. ГГЛ.

54. *В. Кандинский*. Древнерусский рыцарь. 1905. Темпера. Место нахождение неизвестно. Фотография в ФМА.

55. *В. Кандинский*. Приезд купцов. 1905. Холст, темпера, гуашь. 92,5 × 135 см. ЧС, Берлин.

56. *В. Кандинский*. Похороны. 1906–1907. Черная бумага на картоне, гуашь. 29 × 48,8 см. ЧС, город не указан.

57. *В. Кандинский*. Песня. 1906–1907. Черный картон, гуашь. 49 × 66 см. НМСИ.

58. *В. Кандинский*. Пара на коне. 1906–1907. Холст, масло. 55 × 50,5 см. ГГЛ.

59. *В. Кандинский*. Пестрая жизнь. 1907. Холст, темпера, гуашь. 130 × 162,5 см. ГГЛ.

60. *В. Кандинский*. Пестрая жизнь. Деталь.

61. *В. Кандинский*. Пестрая жизнь. Деталь.

62. *В. Кандинский*. Пестрая жизнь. Деталь.

63. *В. Кандинский*. Пестрая жизнь. Деталь.

64. *В. Кандинский*. Паника. Эскиз. 1907. Черная бумага на картоне, гуашь, темпера. 50 × 36 см. ГГЛ.

65. *В. Кандинский*. Утренний час. 1907. Холст, темпера, гуашь.

96,8 × 130,3 см. ЧС, Нью-Йорк.

Сокращения

Литература, рукописи

ДК Дневник Кандинского (НМСИ, АК, АМ 1981–65–687).

ИОЛЕАЭ Известия Императорского общества любителей естествознания, антропологии и этнографии.

ТИЭ Труды Института этнографии.

ТЭО Труды этнографического отдела Императорского общества любителей естествознания, антропологии и этнографии.

ЧОИДР Чтения в Императорском обществе истории и древностей российских при Московском университете.

ЭО Этнографическое обозрение.

ЭСБЕ Энциклопедический словарь: [В 86 т.] / Под ред. проф. И.А. Ан дреевского; Изд. Ф.А. Брокгауз, И.А. Ефрон. СПб., 1890–1907.

Архивы, музеи, собрания

АБ Государственный исторический музей. Отдел письменных источников. Архив Басниных. Москва.

АК Национальный музей современного искусства. Центр Жоржа Помпиду. Архив Кандинского. Париж / Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou. Archives Kandinsky. Paris.

АХ Государственный исторический музей. Отдел письменных источников. Архив Харузиных. Москва.

ГГЛ Городская галерея в доме Ленбаха. Мюнхен / Städtische Galerie im Lenbachhaus. Munich.

ГИМ Государственный исторический музей. Москва.

ГМ Городской музей. Мюнхен / Stadtmuseum. Munich.

ГМИИ Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина. Москва.

ГРМ Государственный Русский музей. Санкт-Петербург.

ГТГ Государственная Третьяковская галерея. Москва.

КМРИ Киевский музей русского искусства. Киев.

НМСИ Национальный музей современного искусства. Центр Жоржа Помпиду. Париж / Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou. Paris.

ФМ Городская галерея в доме Ленбаха. Фонд Габриэлы Мюнтер. Мюнхен / Städtische Galerie im Lenbachhaus. Gabriele Münter Stiftung. Munich.

ФМА Городская галерея в доме Ленбаха. Фонд Габриэлы Мюнтер и Иоганнеса Айхнера. Мюнхен / Städtische Galerie im Lenbachhaus. Gabriele Münter und Johannes Eichner Stiftung. Munich.

ЧС Частное собрание.

notes

Примечания

1

Зыряне – историческое название коми (коми-зырян). – *Прим. ред.*

2

Для понимания характера Кандинского большое значение имеют его личные письма Н.Н. Харузину, который был его ближайшим другом в юности. 25 писем Кандинского Харузину были обнаружены автором этой книги в феврале 1996 г. в отделе письменных источников Государственного исторического музея (Москва). Автор опирался на эти письма в своей диссертации 2002 г. 12 писем были опубликованы М.М. Керимовой [Керимова 2006]; эта публикация имеет много недостатков в отношении полноты представленного материала и комментариев. В настоящем издании публикуются и комментируются все 25 писем.

3

Здесь и далее цит. по англ. переводу: [Kandinsky 1982: 355–382]. Все переводы на русский язык выполнены автором книги.

4

Мать Кандинского, Лидия Ивановна Тихеева, вышла замуж за одесского купца и финансиста Михаила Михайловича Кожевникова. В новом браке у нее родились три сына и одна дочь.

5

Известно, что отец Кандинского, Василий Сильвестрович Кандинский (1832–1926), был купцом 1-й гильдии в г. Селенгинске Иркутской губернии. В Одессе В.С. Кандинский был директором чайной фирмы [Kandinsky 1987: 23–25; Бараев 1991: 246].

6

См. об этом: [Kandinsky 1982: 359; Кандинский 1918: 10].

7

В.В. Кандинский – Н.Н. Харузину, 23 сент. 1893 г., из Васильевского (АХ, ф. 81, д. 5, л. 35–39). Здесь и далее в цитируемых оригинальных текстах Кандинского подчеркивания, зачеркивания, сокращения слов принадлежат Кандинскому. Тексты даются в современной орфографии, пунктуация сохранена; дополнения публикатора приводятся в квадратных скобках.

Подробнее о Николае Харузине см. ниже. Первым исследователем, обратившим внимание на факт связи Кандинского с Харузиным, была П. Вайс [Weiss 1995: 26–29].

8

Семья Анны Филипповны Чемякиной принадлежала к группе тесно связанных купеческих родов – Абрикосовых, Басниных, Чемякиных и Кандинских, занимавшихся преимущественно кондитерским и чайным делом. Члены этих семейств были не только деловыми людьми, банкирами и юристами, но также меценатами и собирателями произведений искусства. Во второй половине XIX в. из этих семей вышло целое поколение интеллигентов, внесших весомый вклад в развитие наук и искусств. Николай Алексеевич Абрикосов (1850–1935), сын Алексея Ивановича Абрикосова (1824–1904), основателя кондитерского «Товарищества А.И. Абрикосова и Сыновей», был совладельцем товарищества, а также членом Психологического общества при Московском университете, одним из редакторов и издателей журнала «Вопросы философии и психологии». Николай Алексеевич был женат на Вере Николаевне Кандинской (1852–1925), двоюродной сестре отца Василия Кандинского. Владимир Алексеевич Абрикосов (1858–1922), младший брат Николая Алексеевича, был директором чайного «Товарищества братьев К. и С. Поповых», гласным Московской городской думы, директором Русского музыкального общества в Москве, членом совета Третьяковской галереи, собирателем русской живописи. Владимир Алексеевич был женат на Марии Филипповне Чемякиной (1866– 1948), сестре Анны Филипповны. Виктор Хрисанфович Кандинский (1849–1889), троюродный брат художника, стал одним их основателей психиатрической науки в России. Из рода иркутских-кяхтинских купцов Басниных также вышли крупные культурные деятели. Василий Николаевич Баснин (1799–1876) был известен как краевед, владелец большого и ценного собрания книг и гравюр. В 1851 г. В.Н. Баснин был избран действительным членом Русского географического общества. В 1858 г. Баснины обосновались в Москве. Сын Василия Баснина, Николай (1843–1918), окончивший юридический факультет Московского университета, принимал активное участие в научной и художественной жизни Москвы. Он был членом Московского юридического общества, Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии (ОЛЕАЭ), Московского общества любителей художеств, Русского фотографического общества, Общества свободной эстетики. Много лет Николай Баснин сотрудничал с Московским Публичным и Румянцевским музеями. Его брат Иван (1835–1916), горный инженер, был удостоен в 1880 г. серебряной медали за

участие в работе Русского географического общества. Жена И.В. Баснина, Аполлинария Христофоровна, урожденная Кандинская (1847–1876), двоюродная тетя художника, получила в 1869 г. серебряную медаль за работу в ОЛЕАЭ. (АБ, ф. 469, д. 53–316; см. также: (АБ, ф. 469, д. 53–16; см. также: [Бараев 1991: 246–250; Федоров 1970; Медведев 2008; Рохлин 1975]).

9

В.В. Кандинский – Н.Н. Харузину, 23 сент. 1893 г., из Васильевского (АХ, ф. 81, д. 5, л. 35–39).

10

Анна Чемякина посещала университет как вольнослушательница. О ее литературных интересах можно судить по многотомной библиотеке, хранящейся в архиве Кандинского (АК) в НМСИ. Среди книг с ее инициалами, подписью или с посвящением ей, находятся переводные издания Шекспира, Байрона, Шиллера, Гюго, Диккенса и Золя. Бóльшая же часть ее библиотеки состоит из сочинений русских писателей – Жуковского, Грибоедова, Островского, Тургенева, Достоевского, Льва Толстого, Алексея Толстого, Гоголя, Огарева, Белинского, Добролюбова, Писемского, Марко-Вовчок, Короленко и Гончарова. Известный литературный критик Нестор Котляревский подарил Анне экземпляр своего исследования «Очерки новейшей русской литературы. I: Поэзия гнева и скорби» [Котляревский 1890]. Другой экземпляр «Очерков» Котляревский подарил Кандинскому.

11

Согласно письмам Кандинского к Харузину, написанным с ноября 1891 г. по январь 1892 г., Кандинский и Анна поженились 26 октября 1891 г. по русскому календарю и в тот же день отправились из Москвы в Вену. 8 ноября они прибыли в Мюнхен, а 25 ноября в Милан. На следующий день они посетили Нерви. С 27 декабря они были в Париже и в марте 1892 г. вернулись в Москву.

12

В.В. Кандинский – Н.Н. Харузину, 25 ноября 1891 г., из Милана (АХ, ф. 81, д. 15, л. 109–110). В письме цитируются известные строки А.С. Пушкина: «Мечты, мечты! где ваша сладость?» («Евгений Онегин», VI, 64).

13

Дополнительная информация о Харузиных находится в их богатом семейном архиве, содержащем письма, записные книжки, дневники, альбомы со стихами и рисунками (АХ, ф. 81. Д. 8, 14, 16, 17, 55–57, 59–60, 91–92, 99). Письмо Александра Солодовникова Николаю Харузину 1893 г. подчеркивает центральную роль последнего в работе этнографического отдела (АХ, ф. 81, д. 5).

14

В.В. Кандинский – Н.Н. Харузину, 25 июня 1890 г., из Троекурова (АХ, ф. 81, д. 17, л. 125–126).

15

В.В. Кандинский – Н.Н. Харузину, 25 нояб. 1891 г., из Милана (АХ, ф. 81, д. 15, л. 109–110).

16

В.В. Кандинский – Н.Н. Харузину, 4 июля 1890 г., из Троекурова; 21 февр. 1891 г.; 28 сент. 1891 г., из Одессы; 15 февр. 1892 г., из Парижа; 15 сент. 1894 г. из Москвы (АХ, ф. 81, д. 17, л. 128; д. 98, л. 120–121; д. 17, л. 71–72; д. 98, л. 122–123; д. 17, л. 82).

17

В.В. Кандинский – Н.Н. Харузину, 23 сент. 1893 г., из Васильевского (АХ, ф. 81, д. 5, л. 35–39).

18

В.В. Кандинский – Н.Н. Харузину, 25 марта 1894 г., из Одессы (АХ, ф. 81, д. 98, л. 115–116).

19

В.В. Кандинский – Н.Н. Харузину, 14 апр. 1894 г., из Одессы (АХ, ф. 81, д. 98, л. 117–118).

20

В.В. Кандинский – Н.Н. Харузину, 11 июня 1895 г., из Васильевского (АХ, ф. 81, д. 17, л. 81).

21

В 1903 г. Кандинский подарил Харузиным свою цветную ксилографию *Прощание* [Керимова 2006: 484]. О визите Кандинского к Харузиным в 1910 г. см. его письмо к Г. Мюнтер от 13 ноября 1910 г. из Москвы в Мюнхен (ФМА).

22

В.В. Кандинский – Н.Н. Харузину, 12 июля 1892 г., из Одессы (АХ, ф. 81, д. 17, л. 75– 76).

23

В.В. Кандинский – А.И. Чупрову, 27 янв. 1907 г., из Севра; В.В. Кандинский – И. Шейману, 20 марта 1908 г., из Берлина (цит. по: [Шумихин 1983: 342–344]).

Подход к изучению классического римского права и формированию системы современного римского права был обоснован немецкой исторической школой в юриспруденции, создателем которой был Фридрих Савиньи (Friedrich Karl von Savigni, 1779–1861). Эта школа повлияла на преподавание римского права в русских университетах. Во время учебы Кандинского в Московском университете этот курс читался профессором Николаем Павловичем Боголеповым (1846–1901), который уделял особое внимание изучению исторических источников римского права (см.: [Боголепов 1890]).

25

Об отрицательном отношении Кандинского к теории Ломброзо см.: [McKay 1996: 35–37].

Б.М. Соколов подчеркивал лишь критический момент в статье Кандинского, что послужило ему основанием для одностороннего вывода о «пессимистическом взгляде художника на современное состояние “народной души”» [Соколов 1996b: 222].

27

О влиянии идей В.О. Ключевского на студентов см.: [Астров 1941: 194; Кизеветтер 1929: 57–62].

28

В.В. Кандинский – А.И. Чупрову, 8 ноября 1899 г. (цит. по: [Шумихин 1983: 340]).

Лопари – историческое название саамов (саами). – *Прим. ред.*

30

Местонахождение реферата неизвестно. Информация о нем содержится в перечне докладов, прочитанных на собраниях этнографического отдела осенью 1888 г. (Этнографическое обозрение. 1889. № 1. С. 177).

31

Дневник Кандинского представляет собой записную книжку «День за днем и календарь на 1889 год» с пронумерованными страницами и датами. В настоящее время дневник хранится в НМСИ (АК, АМ 1981–65– 687). Он был опубликован в: [Кандинский 2008]. В данной книге цитаты из дневника приводятся по оригинальной архивной рукописи.

32

Пег Вайс ошибочно решила, что Кандинский очертил границы своего путешествия и что он планировал доехать «почти» до Урала. Эта географическая неточность позволила ей считать, что Кандинский поехал в зырянские земли Вологодской губернии, граничившие с Уралом, чтобы исследовать свои генеалогические (то есть зырянские) корни [Weiss 1995: 6–8, 10–11]. На самом деле Кандинский выбрал для своей экспедиции район, расположенный далеко от Урала.

33

Здесь и далее даты соответствуют старому стилю (юлианскому календарю), принятому в России до 1918 г.

34

Вайс ошибочно считает, что во всех дневниковых записях Кандинского речь идет о зырянах, поскольку, по ее мнению, они проживали во всех уездах Вологодской губернии [Weiss 1995: 13].

35

Об Иваницком см.: [Веселовские 1923: 28–30; Иваницкий 1923: 11–17].

36

См. письма Н.А. Иваницкого Н.Н. Харузину 1889–1894 гг. (АХ, ф. 81, д. 8, л. 54–57, 62–63, 67–71, 84–85, 92–95, 114–115).

37

Письма В.В. Кандинского А.Е. Мерцалову хранятся в Государственном архиве Вологодской области (Вологда), ф. 674.

Имеется в виду Ульяновский (Троице-Стефано-Ульяновский) монастырь (основан в конце XIV в.) – *Прим. ред*.

39

Зырянское слово *керка* означает ‘дом, бревенчатая изба’, от *кер* ‘бревно’ [Савваитов 1850: 88].

40

Богородск – русское название зырянского села Висер на берегу Вишеры (Вышеры), правом притоке Вычегды. Село Шой-яг располагалось в районе Висера, а деревня Подъельск, или Подъелье, находилась на Вычегде между устьями Вишеры и Куломки.

41

В дневнике Кандинский со слов усть-куломского станового сделал запись для Московского археологического общества о местонахождении «чудских могил»: «**SS! В Археолог[ическое] Об[щест]во.** Курган – городок – «**Кар-мыльк**» (город – возвышенность) в 90 в[ерстах]. От Усть-Сысольска, свернуть со ст. Сторожево, 40 в[ерст] в сторону д. Богородска. Могила – в **Шой-яг** (тут же). И в Катнеровской вол[ости] близь Маджи, при селе Мажеском – могила – **Кар-ныг** (У[сть]-Куломск[ий] становой)» (ДК, с. 45). Кандинский был в Богородске и Шой-яге, но в дневнике не написал о посещении могил. О раскопках этих и других чудских могильников в Вологодской губернии см.: [Лашук 1972: 124].

42

О зырянских селениях см.: [Лашук 1972: 126–264; Шокальский 1902: С. 56–57].

43

О русских и зырянских амбарах, банях и лесных избушках см.: [Арсеньев 1873: 24–27; Белицер 1958: 70–218; Бломквист 1956: 17–18, 71–347; Маковецкий 1962: 204–205, 300; Попов 1874: 12–13, 35, 61, 66].

44

О крыльцах см.: [Бломквист 1956: 126–350; Маковецкий 1962: 114–273; Соболев 1934: 118–125].

См. также иллюстрации в: [Белицер 1958: 14; Бломквист 1956: 350; Маковецкий 1962: 90, 181, 269].

См. также иллюстрации в: [Воронов 1972: 71, 136, 167; Маковецкий 1962: 281].

47

Ср.: [Воронов 1972: 43]. Вайс необоснованно истолковала эту фигуру как изображение *васа* – зырянского водяного [Weiss 1995: 12–13].

48

В собрании Кандинского есть деревянная солонка с растительным узором [Weiss 1995: № 62].

49

В.В. Кандинский – Н.Н. Харузину, 27 дек. 1891 г., из Парижа (АХ, ф. 81, д. 98, л. 114).

Один куплет из этой песни был опубликован Б.М. Соколовым, который ошибочно приписал ее авторство самому Кандинскому [Соколов 1996а: 17].

51

Описание зырянского игрища см. в: [Кичин 1866: 39].

52

П. Вайс назвала народные заговоры «знаками шаманизма», которые Кандинский якобы искал во время своего путешествия [Weiss 1995: 15]. Это один из примеров тенденциозного обращения Вайс с фактами. Кандинский, равно как Иваницкий и Харузин, даже не упоминал шаманизм в связи с русскими заговорами.

53

О русском народном празднике в честь Петра и Павла см.: [Харузин 1889а: 395, 398–405; Иваницкий 1890: 72, 126; Зеленин 1991: 382–385], об этом празднике у зырян см.: [Попов 1874: 19, 47–48, 65].

54

Согласно П. Вайс, Золотая Баба была древней финской богиней деторождения, которая после принятия христианства стала отождествляться с Богородицей [Weiss 1995: 23]. Это объяснение основано не на реальных исторических данных, а на поздних предположениях ученых, исходивших из фантастических изображений идола на картах России, сделанных европейскими путешественниками XVII в. [Веселовский 1905: 11; Трубецкой 1906: 56–65].

55

На основе записей Кандинского, где он пишет, что «ходил в Керки», а затем: «Да здравствует У[сть]-Кулом! Бог Чудов найден!!», П. Вайс решила, что местные зыряне повели его в «Керки, или “церковь”», а также показали ему «некое жертвенное или молельное место, возможно священную рощу или могильный холм». Кроме того, Вайс нашла иронию в словах Кандинского, поскольку «он был действительно разочарован обнаружить христианскую церковь так далеко от цивилизации» [Weiss 1995: P. 18]. Ошибка Вайс связана с неправильным толкованием зырянского слова *керка*, которое переводится как ‘изба’ или ‘бревенчатый дом’, а не ‘церковь’. Эта дневниковая заметка, в которой Кандинский не писал ничего о посещении священной рощи или могильника, означает, что он посетил дома (*керки*) местных зырян, расспрашивая которых, получил сведения о «Боге Чудов».

56

Согласно легенде, св. Стефан Пермский, креститель зырян, срубил священную березу. – *Прим. ред.*

57

В своей статье Кандинский ссылался на труд Герберта Спенсера «Основания социологии» [Спенсер 1876] – русский перевод первого тома его книги «Principles of Sociology» (1874–1875; 1876), содержащей подробное обоснование теории анимизма.

58

О почитании огня славянами см.: [Афанасьев 1865–1869(2): 12–19; Звонков 1889: 63–79; Иваницкий 1890: 141; Фаминцын 1992: 20–21].

59

О домовом см.: [Афанасьев 1865–1869(2): 67, 83, 105; Звонков 1889: 76; Иваницкий 1890: 119, 123].

60

О русских лесных духах см.: [Иваницкий 1890: 119–120; Харузин 1889а: 343–345]. О зырянском лешем см.: [Попов 1874: С. 57–58].

61

П. Вайс характеризует как шаманизм все языческие верования русских и зырян. Ссылаясь на исследование Иваницкого о русских крестьянах Вологодской губернии, она заявляет, что тот был заинтересован в изучении шаманизма, хотя его описания русских и, отчасти зырянских народных суеверий и обычаев не содержат ни одного упоминания о шаманизме [Weiss 1995: 16, 23, 28].

Пермяки – историческое название коми-пермяков; вотяки – историческое название удмуртов. В действительности представления о такого рода душе – двойнике человека известно и другим финно-угорским народам – удмуртам (*урт*) и марийцам (*ӧрт*). – *Прим. ред.*

63

О смерти и материальных представлениях души в русской народной традиции см.: [Афанасьев 1865–1968(2): 86, 105, 112, (3): 288, 297; Генерозов 1883: 22–23; Иваницкий 1890: 115–116; Котляревский 1891: 247–251; Куликовский 1890: 53].

64

В.В. Кандинский – Н.Н. Харузину, 27 дек. 1891 г., из Парижа (АХ, ф. 81, д. 98, л. 113–114).

65

В.В. Кандинский – Н.Н. Харузину, 15 февр. 1892 г., из Парижа (АХ, ф. 81, д. 98, л. 122–123).

66

В.В. Кандинский – Н.Н. Харузину, 25 июня 1890 г., из Троекурова (АХ, ф. 81, д. 17, л. 125–126).

67

В.В. Кандинский – Н.Н. Харузину, 27 дек. 1889 г., из Одессы (АХ, ф. 81, д. 17, л. 105–106).

68

В.В. Кандинский – Н.Н. Харузину, 23 апр. 1889 г., из Москвы (АХ, ф. 81, д. 98, л. 135–136).

69

Там же.

Там же.

71

Там же

72

Оригинальная акварель Кандинского не имеет названия. Название («Молящиеся крестьяне») предложено формально, по сюжету. Рисунок впервые был опубликован П. Вайс под названием «Благословение хлеба» [Weiss 1995: № 13].

73

В.В. Кандинский – Н.Н. Харузину, 27 дек. 1889 г., из Одессы (АХ, ф. 81, д, 17, л. 105–106).

П. Вайс интерпретировала эту акварель как изображение зырянского обряда благословения хлеба [Weiss 1995: 6, 16]. Это объяснение сомнительно по ряду причин. Изображенные фигуры не имеют никаких специфических зырянских черт. Иваницкий и другие исследователи Вологодской губернии в XIX в. не упоминают обычай благословения хлеба. Сахаров описал этот обычай у русских Тульской губернии, отметив, что крестьяне «пекут хлеб из новой ржи и несут его в церковь для благословения» [Сахаров 1989: 290]. Но акварель Кандинского представляет сцену в доме, а не в церкви. Кроме того, описанный Сахаровым обычай является коллективным земледельческим праздником, а не семейным обрядом.

75

Работы Рембрандта в Эрмитаже, соответствующие описанию Кандинским сочетания темного и светлого, – *Флора* (1634), *Жертвоприношение Авраама* (1635), *Прощание Давида с Ионафаном* (1642), *Святое семейство* (1645), *Портрет старика в красном* (1652–1654), *Портрет старушки* (1654), *Возвращение блудного сына* (1660-е).

76

В.В. Кандинский – Н.Н. Харузину, 25 марта 1894 г., из Одессы (АХ, ф. 81, д. 98, л. 115–116).

77

О раннем интересе Кандинского к русскому и западному символизму см.: [Washton Long 1980a: 42; Hahl-Koch 1993: 14–56].

Кандинский имел в своей личной библиотеке переводные издания почти всех самых важных сочинений Сенкевича [Сенкевич 1893a, 1893b, 1896, 1898].

Кандинскому принадлежал экземпляр русского перевода этого романа [Сенкевич 1893b]. В 1903 г. он писал Габриэле Мюнтер, что перечитал «Без догмата» (В.В. Кандинский – Г. Мюнтер, 28 сент. 1903 г., из Одессы в Бонн; ФМА). Он ссылался на этот роман в своей книге «О духовном в искусстве» (1912): «Сенкевич в одном из своих романов сравнивает духовную жизнь с плаванием: кто не работает неустанно и не борется все время с погружением, неизбежно погибает» [Кандинский 1992: 18–19].

Кандинский имел в своей личной библиотеке экземпляр первого издания этого сборника, а также русские переводы произведений Шелли, Ибсена и По, выполненные Бальмонтом и опубликованные между 1893 и 1895 гг. [Ибсен 1894; По 1895; Шелли 1893–1895]. Некоторые из этих книг подписаны именем владельца. Он мог быть и лично знаком с Бальмонтом, который учился на юридическом факультете Московского университета между 1886 и 1888 гг.

81

В.В. Кандинский – Н.Н. Харузину, 27 дек. 1889 г., из Одессы (АХ, ф. 81, д. 17, л. 105–106).

Kunst – искусство, *Mühle* – мельница (нем.).

83

В личной библиотеке Кандинского имелись произведения Метерлинка [Метерлинк 1896; Maeterlink 1903], художественные журналы конца XIX – начала XX в. и книги, посвященные прерафаэлитам [Artist 1898; Studio 1901; Ver Sacrum 1898 (1, 4); Bell 1901; Wood 1894]. О важности Метерлинка для Кандинского см.: [Washton 1968: 25, 112, 118–121; Washton Long 1980a: 42, 68–69; 1980b: 51]. В то время Кандинский начал глубоко изучать историю и культуру рыцарства. Его записные книжки того времени полны набросков фигур рыцарей и дам с описаниями деталей одеяний (ФМ, 330, 341). Он пользовался фундаментальным трудом Фридриха Хоттенрота [Hottenroth 1884], включающим обширные описания и иллюстрации предметов материальной культуры Средневековья. Он сделал множество пометок во втором томе «Всеобщей истории» Эрнеста Лависса (Ernest Lavisse) и Альфреда Рамбо (Alfred Rambaud) [Лависс, Рамбо 1897: 24–57], посвященном истории рыцарства и крестовым походов, где авторы предложили живое описание рыцарского быта, традиций, ритуалов и идеалов чести, справедливости и верности.

84

См. «Сокровище смиренных» М. Метерлинка [Метерлинк 1915(2): 78–79, 115–116].

85

Визуальные архитектурные параллели замку в *Комете*: «Башня Ведьм» (XV–XVII вв.) в городе Тан (Tann) в Эльзасе и Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря в Пскове (XII в.) из альбома «Русские древности в памятниках искусства», находившегося в личной библиотеке Кандинского [Тихонравов, Миллер 1889–1899(6): № 216].

86

В.В. Кандинский – Н.Н. Харузину, 25 ноября 1891 г., из Милана (АХ, ф. 81, д. 15, л. 109–110).

87

В.В. Кандинский – Д.Н. Кардовскому, 14 ноября 1900 г., из Москвы (цит. по: [Avtonomova 1989: 48–49]).

Там же, см. также: [Bowlt 1980: 3–12].

89

В.В. Кандинский – Д.Н. Кардовскому, 13 марта 1901 г. (цит. по: [Avtonomova 1989: 49–50]; см. также: [Kandinsky 1982: 33–44]).

90

В.В. Кандинский – Д.Н. Кардовскому, 14 нояб. 1900 г. (цит. по: [Avtonomova 1989: 49]; см. также: [Grohmann 1958: 42; Makela 1990: 133]).

91

В.В. Кандинский – Д.Н. Кардовскому, 13 марта 1901 г. (цит. по: [Avtonomova 1989: 49]).

92

Там же (цит. по: [Avtonomova 1989: 49–50]; см также: [Hahl-Koch 1993: 79–84]).

Например, «Пелеас и Мелисанда» («Pelléas et Mélisande», 1892); «Алладина и Паломид» («Alladine et Palomides», 1894); «Аглавена и Селизета» («Aglavaine et Selysette», 1896).

94

В.В. Кандинский – Н.Н. Харузину, 25 нояб. 1891 г., из Милана (АХ, ф. 81, д. 15, л. 109–110).

95

Псевдоним выдающегося поэта и философа немецкого романтизма Фридриха фон Гарденберга (Friedrich von Hardenberg, 1772–1801).

96

Копье, из раны от которого пролилась искупительная кровь Христа, является одним из символов Грааля.

По мнению П. Вайс, *Сумерки* изображают «русскую тайгу или тевтонский лес». Голубой цветок отсылает к романтизму и одновременно является намеком на зырянский дух ржаного поля *полудницу* с васильком. То, что рыцарь изображен рядом с цветком, означает столкновение христианства и язычества, или «двоеверие». Название цветка *василек* указывает на то, что его изображение является «тайной подписью» *Василия* Кандинского. Всадник, соединяющий языческие и христианские атрибуты, свидетельствует о самоотождествлении художника с русским Егорием Храбрым и западноевропейским св. Георгием [Weiss 1995: 35]. Такая субъективная интерпретация, сводящая символический образ к буквальной и метафорической идентификации с культурно-историческими и этнографическими мотивами, бездоказательна и ставится под сомнение самим фактами. Например, *полудница* является духом полудня, тогда как *Сумерки* представляют ночную сцену. Цветок с лепестками вокруг желтого центра напоминает по форме скорее ромашку, чем василек. Всадник не имеет ни одной иконографической черты, позволяющей сопоставить его с Егорием Храбрым или св. Георгием. Неубедительна и предложенная Вайс интерпретация этой сцены как нападение всадника на цветок.

98

Старый город II (1902) является вариантом *Старого города I* (1901), известного только по репродукции [Roethel, Benjamin 1982: № 37].

99

О возможной связи Кандинского с группой Георге в Мюнхене см.: [Weiss 1979: 81–85; Washton 1980a: 17–23].

100

В.В. Кандинский – Д.Н. Кардовскому, 13 марта 1901 г. (цит. по: [Avtonomova 1989: 49]). Очевидно, это был его любимый дядя Александр Сильвестрович Кандинский, московский адвокат. Письмо А.С. Кандинского Николаю Васильевичу Баснину от 21 февр. 1900 г. свидетельствует о поддержке, которую дядя старался оказать своему племяннику: А.С. Кандинский просит Баснина обратить внимание на «две картины Василия Васильевича Кандинского», выставленные в Обществе любителей художеств (АБ, ф. 469, ед. хр. 96, № 31).

101

В.В. Кандинский – Д.Н. Кардовскому, 13 марта, 24 марта и 9 авг. 1901 г., из Мюнхена; 16 сент. 1901 г., из Москвы (цит. по: [Avtonomova 1989: 49–51]).

102

Иван Билибин использовал подобный пейзажный мотив в заставке для журнала «Мир искусства» (1899. № 1. С. 195). Пейзаж в *Русском рыцаре* очень близок также пейзажу на фотографии из архива Кандинского (АК, boîte 10, № 227).

103

В.В. Кандинский – Д.Н. Кардовскому, 16 сент. 1901 г., из Москвы (цит. по: [Avtonomova 1989: 51]).

104

Это издание былин имелось в личной библиотеке Кандинского.

105

Кандинский имел в своей личной библиотеке две публикации сказок, иллюстрированных Малютиным [Пушкин 1898; Юрьин 1899]. О работах Билибина как источнике *Города-крепости* Кандинского см.: [Washton Long 1980a: 79–80]. Произведения русского модерна имели большой успех на Всемирной выставке в Париже в 1900 г. [Peacock 1901: 268–276]. Кандинский хранил у себя номер журнала «Студия» [Studio 1901] с обсуждением этой выставки.

Б.М. Соколов интерпретировал *Город-крепость* как достоверное представление Москвы [Соколов 1995: 433]. Вместе с тем он увидел в пейзаже «загадочные предметы, одновременно напоминающие камни, грибы и черепа», которые создают тревожную атмосферу, свойственную картинам Мунка [Соколов 1996b: 218]. Упоминание Мунка (Edward Munch), однако, выглядит не слишком убедительно. «Загадочные предметы», как и другие обобщенные формы в картине Кандинского, обозначают листья и цветы. Даже если они могут вызвать субъективные ассоциации с чем-то тревожным, эти ассоциации являются только частью сложного настроения образа, соединяющего элегию с переживанием красоты. А главное, Соколов интерпретирует созданный Кандинским образ с определенной целью – показать пессимистическое отношение художника к состоянию «народной души». П. Вайс увидела в *Городе-крепости* изображение зырянского поселения на Сухоне или Вычегде [Weiss 1955: 35], хотя зырянские поселения никогда не имели фортификации, а география изображенного Кандинским места не может быть точно определена по его символистской картине.

107

См. акварель Андрея Мартынова *Кремль* (1819; ГМИИ).

108

Грабарь объяснял работы Кандинского в стиле бидермейер модой и влиянием Т. Гейне, Ю. Дица и К.А. Сомова [Грабарь 1937: 141].

109

О влиянии Сомова и Борисова-Мусатова на Кандинского см.: [Bowlt 1980: 12].

110

См. также: *Münter G.* Recollection (середина 1950-х гг.; ФМА, 46/7).

111

Неотправленное письмо Г. Мюнтер В.В. Кандинскому, 10 окт. 1902 г. (ФМА); см. также: [Hoberg 1994: 37–40].

112

В.В. Кандинский – Г. Мюнтер, 27 окт. 1902 г. (ФМА); см. также: [Hoberg 1994: 40].

113

Неотправленное письмо Г. Мюнтер В.В. Кандинскому, 10 окт. 1902 г. (ФМА); см. также: [Hoberg 1994: 37–40].

114

В.В. Кандинский – Г. Мюнтер, 18 окт. 1902 г., из Мюнхена (ФМА); см. также: [Hoberg 1994: 40].

115

В.В. Кандинский – Г. Мюнтер, 27 окт. , 21 нояб., 9 дек. 1902 г., из Мюнхена (ФМА) ; см. также: [Hoberg 1994: 40, 42].

116

Юноша, известный по фотографии, отождествляется с одноименной темперой, показанной на VII выставке «Фаланги», открывшейся в мае 1903 г. в Мюнхене [Barnett 1992: № 69]. Одежда юноши напоминает кафтан боярина в картине Аполлинария Васнецова *Площадь Ивана Великого в Кремле. XVII век.* (1903; ГИМ).

117

Кандинский начал разрабатывать этот мотив в акварели *Русская деревня у реки с лодками* (1902; ФМ, 180) и в *Эскизе с речным пейзажем* (1902; ФМ, 532: 2).

Например, «Финист – ясный сокол» (1900), «Белая уточка» (1902) [Washton-Long 1980a: 80].

119

Хюго Симберг (Hugo Simberg). *По реке жизни* (1896; Ateneum, Helsinki).

120

Этот выпуск имелся в личной библиотеке Кандинского.

121

Николай Рерих. *Славяне на Днепре* (1905; ГРМ).

122

В.В. Кандинский – Г. Мюнтер, 25 окт. 1904 г. (ФМА); см. также: [Barnett 1992: № 73; 1995: 47, 96–97; Lindsay 1981: 61]

123

Точная дата публикации альбома неизвестна. Краткие комментарии к нему см. в: [Bowlt 1980: 7; Weiss P. 1979: 84, 126–127; Barnett 1995: 79–81].

124

В.В. Кандинский – Г. Мюнтер, 10 авг. 1904 г. (ФМА); см. также: [Barnett 1995: 81].

125

Кандинский имел в своей личной библиотеке экземпляр этого сборника.

126

По мнению Е. Халь-Кох, Кандинский познакомился с Мережковским около 1897 г. через Марианну Веревкину [Hahl-Koch 1993: 29].

127

В.В. Кандинский – Г. Мюнтер, 10 авг. 1904 г. (ФМА); см. также: [Barnett 1995: 81].

128

См. сказки «Баба-яга», «Семь Симеонов», «Волшебное кольцо», «Пойди туда – не знаю куда, принеси то – не знаю что» [Афанасьев 1913–1914: № 58, 84, 112, 122].

129

См., например, дизайн книжной обложки в журнале «The Artist» (1897. № 20. С. 402).

130

В.В. Кандинский – Г. Мюнтер, 2 окт. 1903 г., из Одессы в Бонн (ФМА).

131

В.В. Кандинский – Г. Мюнтер, 21 нояб. 1902 г., из Мюнхена (ФМА); см. также: [Hoberg 1994: 42].

132

Неотправленное письмо Г. Мюнтер В.В. Кандинскому от 12 окт. 1902 г. (ФМА); см. также: [Hoberg 1994: 38].

133

В.В. Кандинский – Г. Мюнтер, 11 дек. 1902 г., из Мюнхена (ФМА); см. также: [Hoberg 1994: 43].

134

См. также изображение мистического масонского треугольника в журнале [Übersinnliche Welt 1904: 112] и изображение мирового древа Иггдрасиля (Yggdrasil) в журнале [Studio 1901: 181]. Оба журнала имелись в личной библиотеке Кандинского.

135

Летом 1902 г. Кандинский просил Габриэлу уехать из Кохеля, когда туда приехала Анна. В начале 1904 г. он просил Габриэлу оставить Мюнхен, где в это время находилась его жена [Heller 1997: 12–13].

136

Кандинский имел в своей личной библиотеке несколько немецких и русских изданий произведений Ибсена [Ибсен 1984; Ibsen 1990; n.d.].

137

В.В. Кандинский – Г. Мюнтер, 27 окт. 1902 г. (ФМА); см. также: [Hoberg 1994: 40].

138

Г. Мюнтер – В.В. Кандинскому, 22 сент. 1902 г., из Кельна в Кохель (ФМА); см. также: [Hoberg 1994: 36].

139

В.В. Кандинский – Г. Мюнтер, 22 нояб. 1910 г., из Москвы в Мюнхен (ФМА).

140

В.В. Кандинский – Г. Мюнтер, 31 янв. 1904 г. из Мюнхена (ФМА); см. также: [Barnett 1995: 81].

141

См. записную книжку Кандинского 1903 г. (ФМ, 329: 5, 17, 21, 33); см. также: [Hanfstaengl 1981: № 26; Barnett 1995: 95. Freytag 1866(1): 480–481].

142

Гуаши Кандинского *Средневековые всадники* (ок. 1903) – известна по фотографии [Barnett 1992: № 68] и *Праздничная процессия* (1903; Bush–Reisinger Museum, Harvard University Art Museums, Cambridge, Massachusetts) близки по стилю и теме гуаши *Старый городок*.

143

См. сказки «Три царства», «Сказка о Василисе, золотой косе, непокрытой красе, и об Иване-Горохе», «Иван Сученко и Белый Полянин» [Афанасьев 1913–1914: № 71, 74, 79].

144

Примерами символистского представления художника с Пегасом являются картина Гюстава Моро (Gustav Moreau) *Странствующий поэт* (1868; National Gallery, London) и заставка Евгения Лансере для II выставки «Мира искусства» в 1902 г. (Мир искусства. 1900. № 3. С. 49).

145

В.В. Кандинский – Н.Н. Харузину, 25 марта 1894 г., из Одессы (АХ, ф. 81, д. 98, л. 115–116).

146

В.В. Кандинский – Г. Мюнтер, 15 сент. 1903 г., из Одессы в Бонн (ФМА).

147

В.В. Кандинский – Г. Мюнтер, 9 окт. 1903 г., из Москвы в Мюнхен (ФМА); см. также: [Barnett 1995: 97].

148

Этот образ повторен Кандинским в цветной ксилографии бóльших размеров (хранится в АК).

149

В.В. Кандинский – Г. Мюнтер, 2 сент. 1903 г., из Мюнхена в Бонн (ФМА); см. также: [Barnett 1992: 105].

150

В.В. Кандинский – Г. Мюнтер, 11 окт. 1903 г., из Москвы в Мюнхен (ФМА).

151

В.В. Кандинский – Г. Мюнтер, 11 окт. 1903 г., из Москвы в Мюнхен (ФМА).

152

В.В. Кандинский – Н.Н. Харузину, 23 сент. 1893 г., из Васильевского (АХ, ф. 81, д. 5, л. 35–39).

153

В.В. Кандинский – Н.Н. Харузину, 25 нояб. 1891 г., из Милана (АХ, ф. 81, д. 15, л. 109–110).

154

В.В. Кандинский – Г. Мюнтер, 11 окт. 1903 г., из Москвы в Мюнхен (ФМА).

Например, Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря в Пскове (ок. 1156). Фотография собора была опубликована в: [Толстой, Кондаков 1889–1899(6): Ил. 216].

156

В.В. Кандинский – Г. Мюнтер, 10 авг. 1904 г. (ФМА); см. также: [Barnett 1995: 81].

157

В.В. Кандинский – Г. Мюнтер, 9 окт. 1903 г., из Москвы в Мюнхен (ФМА).

158

В.В. Кандинский – Н.Н. Харузину, 25 июня 1890 г., из Троекурова (АХ, ф. 81. д. 17, л. 125–126).

159

Можно провести параллель между картиной Г. Тома (Hans Toma) *Одинокий рыцарь* (1889) (Мир искусства. 1901. № 2. С. 165) и *Белым облаком* Кандинского.

160

См.: «Сказка о Василисе, золотой косе, непокрытой красе, и об Иване-Горохе», «Иван-крестьянский сын», «Сказка о молодце-удальце, молодильных яблоках и живой воде», «Семь Симеонов», «Иван Быкович», «Кощей Бессмертный», «Жар-птица и Василиса-царевна» [Афанасьев 1913–1914: № 74, 77–78, 84, 93, 103–104]; «Добрыня и Змей» [Пропп, Путилов 1958(1): 36–37]; см. также: [Афанасьев 1965–1869(1): 279–280, (3): 276; Генерозов 1883: 34].

161

См., например, работы Г. Блаунта (Godfrey Blount) *The Lonely Boat* (Одинокая лодка) (The Artist. 1897. № 20. P. 557), *The Deep Sea* (Глубокое море) (The Studio. 1903. № 29. P. 125).

162

В 1904 г. Белый опубликовал сборник стихов «Золото в лазури», выразивший идеи «аргонавтов» [Лавров 1978].

163

В.В. Кандинский – Г. Мюнтер, 7 дек. 1903 г., из Мюнхена в Мюнхен (ФМА); см. также: [Barnett 1995: 95; Heller1997: 63].

164

См.: «Три царства», «По колена ноги в золоте, по локоть руки в серебре», «Поющее дерево и птица-говорунья» [Афанасьев 1913–1914: № 71, 129, 159, 160].

165

По обычаю, волосы невесты покрывал кокошник с длинной свадебной вуалью [Зеленин 1991: 254–256, 266; Костомаров 1992: 175–176].

166

По П. Вайс, *Невеста* символизирует конфронтацию между христианством и язычеством. Девушка олицетворяет мать-Россию, пень – языческую святыню, а церковь – торжество христианства [Weiss 1995: 36]. По мнению Барнетт, *Невеста* указывает на обручение Кандинского с Мюнтер [Barnett 1992: 96]. Оба предположения лишены обоснованной мотивации и не согласуются с иконографией символических образов Кандинского.

167

Гравюра *В замковом саду* связана с картиной Кандинского *В саду* (1903), известной лишь по фотографии (ФМА). См. параллели к этому мотиву в иллюстрации L. Fairfax-Muckley к «Роману о Розе» («Roman de la Rose») (The Artist. July 1901. № 21. P. 172); декоративной панели E.A. Taylor «Желтая роза» («Yellow Rose») (The Studio. 1901. № 24. P. 176).

168

В.В. Кандинский – Г. Мюнтер, 2 окт. 1903 г., из Одессы в Бонн (ФМА).

169

В.В. Кандинский – Г. Мюнтер, 24 дек. 1903 г., из Мюнхена в Мюнхен (ФМА).

170

См. картины А. Рябушкина *Свадебный поезд. XVII в.* (1901; ГТГ) и А. Васнецова *Площадь Ивана Великого в Кремле. XVII в.* (1903; ГИМ).

171

Голландия. Берег (ФМ, 16), *Шевенинген* (Scheveningen) (АК); см. также: [Heller 1997: 63].

172

Г. Мюнтер – В.В. Кандинскому, 1 июля 1904 г. (ФМА); см. также: [Heller 1997: 63–64].

173

Обозначение степени громкости в музыке – фортиссимо (очень громко). – *Прим. ред.*

174

В.В. Кандинский – Г. Мюнтер, 10 февр. 1904 г., из Мюнхена в Мюнхен (ФМА); см. также: [Barnett 1995: 97; Moeller 1994: № 61].

175

Кандинский копировал мозаики в базилике Сан-Витале (San Vitale) в Равенне (Ravenna), см. его записную книжку за 1903–1904 гг. (ФМ, 330: 8–9).

Хотя в картинах *Древнерусское* и *Воскресенье. Древняя Русь* отсутствуют мотивы, указывающие на церковные ритуалы, Меллер говорит об их связи с пасхальными торжествами [Moeller 1994: № 61], а Вайс – с празднованием Вербного воскресенья. По необоснованному мнению последней, в *Древнерусском* христианский город противопоставлен языческой березе [Weiss 1995: 40].

177

По мотивам этой утраченной картины Кандинский создал также черно-белую ксилографию *Русский всадник* (1906) [Barnett 1992: № 179; Roethel 1970: № 48].

178

«Сказка об Иване-царевиче, Жар-птице и сером волке» [Афанасьев 1913–1914: № 103].

179

В.В. Кандинский – Г. Мюнтер, 2 нояб. 1904 г., из Одессы в Бонн (ФМА).

180

Только в свой следующий приезд в Одессу в октябре-ноябре 1905 г. Кандинский открыл отцу свое намерение развестись с женой [Moeller 1994: 32].

181

В.В. Кандинский – Г. Мюнтер, 31 окт. и 12 нояб. 1904 г. (ФМА).

182

В.В. Кандинский – Г. Мюнтер, 12 нояб. 1904 г. (ФМА).

183

В.В. Кандинский – Г. Мюнтер, 27 марта 1904 г. (ФМА).

184

Г. Мюнтер – В.В. Кандинскому, 1 июля 1904 г. (ФМА); см. также: [Heller 1994: 64].

185

В.В. Кандинский – У. Громану (Will Grohmann), 12 марта 1924 г. [Barnett 1992: 179].

186

«Бродячая Русь» воплощена во многих произведениях русских художников-реалистов, например: Илларион Прянишников, *Бродячие нищие* (1870; ГТГ); Василий Перов, *Странник* (1873; ГТГ); Сергей Иванов, *Странники* (1880-е; Башкирский художественный музей); Сергей Коровин, *В пути* (1902; ГТГ).

187

В.В. Кандинский – Г. Мюнтер, 11 окт. 1903 г., из Одессы в Мюнхен (ФМА).

188

В 1904 г., с началом русско-японской войны, Владимир Михайлович Кожевников, сводный брат Кандинского, был послан в Маньчжурию. Его жена Александра последовала за мужем, оставив в Москве двухлетнего сына Александра. В письме к Василию Кандинскому Владимир дал знать о своем ближайшем будущем. Он и Александра должны были выехать из Казани к Каспийскому морю и затем следовать в Маньчжурию. Александра решила стать сиделкой, и они надеялись оставаться вместе насколько возможно (см. письмо В.М. Кожевникова В.В. Кандинскому, отправленное в 1904 г. из Казани, АК). В марте 1905 г. Владимир был смертельно ранен на поле битвы в сражении при Мукдене. Александра вернулась в Москву и позже вышла замуж за Лемкула, друга Владимира, происходящего из семьи обрусевших англичан, державших ювелирное дело в Москве.

Александр Кожевников (1902–1968), сын Владимира и Александры, был необыкновенно одаренным ребенком. Кандинский называл его «новым Гоголем» и поддерживал отношения с ним на протяжении всей своей жизни. В 1920 г. Александр Кожевников уехал в Германию изучать философию, а в 1930-е гг. поселился в Париже, изменив фамилию на Кожев (Alexandre Kojève). Он стал одним из самых значительных философов XX в. и влиятельным советником в министерстве внешней торговли Франции. О творчестве своего дяди Василия Кандинского он написал в 1936 г. работу «Les peintures concretes de Kandinsky» (см. перевод: [Кожев 1997]; см. также: [Kleinberg 2005: 60–61]).

189

В.В. Кандинский – Г. Мюнтер, 18 окт. 1905 г., из Одессы (ФМА).

190

В.В. Кандинский – Г. Мюнтер, 25 окт., 3 и 6 нояб. 1905 г., из Одессы (ФМА).

191

В.В. Кандинский – А.И. Чупрову, 27 января 1907 г., из Севра (цит. по: [Шумихин 1983: 342]).

192

Кладбище традиционно располагалось за пределами стен города [Булгаков 1993(2): Стлб. 1333].

193

В русской народной традиции птица является одним из символов души умершего [Афанасьев 1861: 14–15; Генерозов 1883: 11].

Трисвятое – название православной молитвы. – *Прим. ред.*

195

По Б.М. Соколову, эта картина, как и другие русские образы Кандинского, созданные им в 1905–1907 гг., дает «зримое представление о важных для художника чертах национального характера». Исследователь описывает картину в следующих словах: русские «часто хоронят друг друга»; это и некоторые другие произведения позволяют ему делать вывод о том, что Кандинский-художник «размышлял не только о светлых, но и о темных сторонах народной жизни» [Соколов 1996b: 224]. При этом Соколов не указывает на «светлые» стороны образов Кандинского. Такое толкование превращает сложный символический образ в элемент интерпретационной схемы исследователя.

Н. Рерих, *Город строят* (1902; ГТГ); *Строят ладьи* (1903; ГМВ); *Строят храм* (1904); см также: [Decter 1989: 6; Полякова 1985: 45–77].

197

Б.М. Соколов определил тему *Песни* одним словом: «разбойничают» [Соколов 1996b: 224].

198

В.В. Кандинский – А.И. Чупрову, 27 янв. 1907 г. (цит. по: [Шумихин 1983: 343]).

199

В.В. Кандинский – Г. Мюнтер, 4 дек. 1906 г. (ФМА); см также: [Barnett 1992: № 215].

200

В.В. Кандинский – Г. Мюнтер, 20–21 февраля 1907 г., из Севра в Париж (ФМА).

201

В.В. Кандинский – Г. Мюнтер, 8 марта 1907 г., из Севра в Париж (ФМА).

202

Пейзаж в *Пестрой жизни* напоминает окрестности Усть-Сысольска в этнографическом очерке Василия Кичина (1866): «Скоро и Усть-Сысольск, столица Зырянского края! Полагаешь, что вот увидишь вдали красивый и обширный город, напрягаешь зрение и удивляешься при виде вдали церкви с колокольнею и несколько разбросанных на расстоянии строений. Вот и Усть-Сысольск! <…> А на лугу, около ската к реке Сысоле, наблюдателю так привольно, так весело! Городские строения раскинулись на возвышении правильно и красиво. Перед глазами Сысола – она не более как в полуверсте сливается с широкою Вычегдою, которая змееобразно повертывает вдали, чтобы скрыться внизу. Там и сям проносится по реке стружок зырянина, беспечно правящего веслом <…>. Зеленеющие сосны и ельник, симметрично расположившись, унизывают противоположный берег. <…> Направо городское кладбище, к которому амфитеатром прилегает ряд мещанских строений <…>; одинокая кладбищенская церковь словно погрузилась в зеленое море. Эта картина природы носит все-таки отпечаток дикости. Задумаешься невольно» [Кичин 1866: 39].

По мнению П. Вайс, эта картина иллюстрирует данные по зырянской этнографии и шаманизму [Weiss 1995: 47]. Вайс упоминает два этнографических исследования финских народов Русского Севера: книгу российского ученого А.М. Шегрена «Историко-этнографический трактат о финско-русском севере» [Sjögren 1861] и книгу немецкого ученого Г. Бехлинга «О севернорусских деревнях: узнанное и пережитое» [Böhling 1890]. Последний, по мнению Вайс, сильно повлиял на Кандинского, поскольку часто употреблял слово *пестрый* для описания русской жизни. Впрочем, в своем обзоре труда Бехлинга Кандинский резко критиковал автора за ее полное непонимание [Кандинский 1890b]. Вайс также заявляет, что пейзаж с древнерусским городом в *Пестрой жизни* является «точным воплощением» описания Шегреном Усть-Сысольска. На самом деле, в отличие от русских городов и от изображенного Кандинским города, зырянские поселения, в том числе Усть-Сысольск, никогда не имели крепостных стен. Изображенная в правой части *Пестрой жизни* кладбищенская церковь, по мнению Вайс, имеет отношение к западносибирскому городу Кондинску, поскольку церкви придана форма одной из башен Кондинского монастыря (его Кандинский мог увидеть на гравюре), а само название города имело для него генеалогическое значение. Однако подобный тип церковной архитектуры широко распространен, и Кандинский мог видеть похожую церковь и в Москве, и в Вологодской губернии. Другую церковь, на левом склоне горы, Вайс связывает с монастырем, основанным св. Стефаном в XIV в. При этом она не ссылается на какие-либо свидетельства и не принимает во внимание то, что монастырь не может состоять из одной церкви. Таким образом, налицо тенденциозное и некорректное обращение Вайс с фактами с целью приписать *Пестрой жизни* иллюстративный характер.

П. Вайс ассоциирует молодую мать одновременно с Богородицей, с Рожаницей – славянской языческой богиней рождения и судьбы и особенно с Золотой Бабой – финским языческим божеством. Она ссылается на С. Герберштейна (Sigismund Herberstein), который в 1549 г. описал Золотую Бабу как идола, изображающего старуху с маленьким сыном на ее коленях и с внуком, стоящим рядом (см.: [Герберштейн 1988]). Этого внука Золотой Бабы Вайс отождествляет с молящимся христианским мальчиком, стоящим возле молодой матери в *Пестрой жизни* [Weiss 1995: 51].

Однако в своей статье о зырянах Кандинский писал, что Золотая Баба им неизвестна. По этнографическим данным, которые он использовал, Золотая Баба была «ужасным, кровавым божеством», язычники мазали глаза и рот ее идола кровью жертвенных животных [Попов 1874: 18–19]. Вайс игнорирует очевидное противоречие между «ужасной» финской богиней и образом молодой матери в русском праздничном крестьянском наряде из *Пестрой жизни*.

205

Вайс интерпретирует образы юношей как отражение стремления народников объединить интеллигенцию с крестьянством. Юноша в белом представляет студента, тогда как его товарищ является крестьянином [Weiss 1995: 51–52]. Но это не объясняет, почему «студент» одет в богатый кафтан и как юноши связаны с молодой матерью и с другими фигурами картины. Соколов утверждает, что юноши могут представлять св. Бориса и Глеба, но никак это не объясняет [Соколов 1996b: 229].

206

О традиции христарадничества в России см.: [Костомаров 1992: 297– 298; Максимов 1987: 447–477].

См., например, роспись Виктора Васнецова *Собор святителей Русской церкви* (1885–1896) в соборе св. Владимира в Киеве.

208

Эта пара связана с ксилографией Кандинского *Дудка* (1907; ФМ), выполненной в духе лубков с народными песнями.

209

По мнению П. Вайс, юноша играет на «типичном финно-угорском духовом инструменте», напоминающем «легендарный инструмент Золотой Бабы», который находился недалеко от идола и звучал от ветра подобно трубе [Weiss 1995: 51]. На самом деле юноша играет на обычном пастушеском рожке.

210

По мнению П. Вайс, венок в руках девушки говорит о ее «статусе невесты», что подтверждается также ее «двумя косами, которые традиционно плели в день свадьбы из одной девичьей косы» [Weiss 1995: 52]. Косу невесты действительно делили на две, но затем голову покрывали [Иваницкий 1890: 84].

211

Вайс полагает, что кот представляет кота Кандинского Ваську [Weiss 1995: 52, см. также: Соколов 1996b: 228–229]. По мнению Маккей, он связан с финно-угорскими верованиями в кошачьего духа [McKay 1993: 29–30]. Но есть основания предполагать, что прототип кота был реальным. Кандинский писал Габриэле 20 февраля 1907 г., что кот Васька был его единственным другом в течение периода одиночества в Севре (ФМА).

212

Кандинский использовал мотив буланки в яблоках в ряде произведений: *Праздничная процессия* (1903, Bush-Reisinger Museum, Harvard University Art Museums, Cambridge, Massachusetts); *Битва в красном и зеленом* [Barnett 1992: № 107]; *Принцесса и волшебная лошадь* [Barnett 1992: № 151].

213

В.В. Кандинский – Г. Мюнтер, 20–21 февр. 1907 г., из Севра в Париж (ФМА).

214

В.В. Кандинский – Г. Мюнтер, 11 марта 1915 г., из Москвы в Цюрих (ФМА).

215

Вайс пишет: «Описание Шегреном археологических находок, в числе которых был ржавый меч, могло вдохновить художника на включение в картину скачущего воина» [Weiss 1995: 49].

По Вайс, «дым костра противостоит церковной башне христианского кладбища, напоминая об изучении Кандинским почитания огня зырянами» [Weiss 1995: 52]. Но то, что люди сидят у костра, еще не превращает их в огнепоклонников. Кроме того, Кандинский лишь отметил, что зыряне почитали огонь, бросая в него грязную посуду для ее очищения [Кандинский 1889b: 105].

217

Ср. новозаветный текст (Евр. 13: 14).

Николай Рерих в картине *Изба смерти* (1909; ЧС, Москва) соединил надгробный сруб и избушку Яги. Вайс интерпретировала лесной домик в *Пестрой жизни* как зырянскую охотничью избушку. В дохристианские времена, пишет Вайс, «подобные хижины использовались как места для хранения идолов». Исследовательница заключает: «холм в *Пестрой жизни* можно понимать не только как символическое место, на котором стоит монастырь св. Стефана, но и как изображение, основанное на фактах древней истории зырян» [Weiss 1995: 49]. Таким образом, Вайс снова превращает символ в иллюстрацию к историко-этнографическим фактам.

219

О духовном странничестве см.: [Милюков 1994(2, ч. 1): 57–153].

220

См., например, иллюстрации Г. Доре к «Легенде о вечном жиде» («La Legenda del Judio Errante», Paris, 1862, plate I).

221

В.В. Кандинский – Г. Мюнтер, 2 нояб. 1904 г., из Одессы в Бонн (ФМА).

222

П. Вайс утверждает, что образ старика-странника в *Пестрой жизни* был вдохновлен описанием Бехлингом нищего с огромным мешком. Затем она заявляет, что старик – типичный русский паломник, но его «нереальная зеленая борода» говорит о его связи со «сверхъестественным». Следовательно, он является «старым колдуном»-шаманом. Старик держит посох, который для шаманов некоторых сибирских племен служит для путешествия в другие миры [Weiss 1995: 47, 50–51]. Однако неочевидно, что посох странника является «конем» шамана; отсутствуют и этнографические данные, свидетельствующие о зеленой бороде как о знаке колдуна-шамана. Вайс не объясняет, почему старик Кандинского, если он является шаманом, несет мешок, но не имеет традиционных шаманских атрибутов, таких как бубен и священные амулеты на одежде. Вайс также не объясняет свое предположение о связи русских паломников с колдунами и финскими или сибирскими шаманами.

223

По мнению Вайс, сцена с лучником и белкой основана на описании Бехлингом «происшествия с пьяным крестьянином, который вообразил, что белка на ели охотилась на щебечущего воробья». С другой стороны, Вайс связывает эту сцену с жертвоприношением лесному духу [Weiss 1995: 49–51], несмотря на отсутствие этнографических данных о таких жертвоприношениях.

224

Карандашный эскиз Кандинского *Церковь на горе* (1906–1907; ФМ, 336) варьирует мотивы *Пестрой жизни*. Спешившийся странник-всадник в длинном кафтане, напоминающем белый кафтан юноши из *Пестрой жизни*, стоит рядом с конем перед горой, покрытой лесом. На вершине горы – церковь. У подножия горы – костер. Странник одновременно близок к своему «духовному храму» и далек от него.

Б.М. Соколов бегло характеризует отдельных персонажей *Пестрой жизни*, сосредотачиваясь на «реконструкции» основной идеи картины. По мнению исследователя, Кандинский в соответствии со своим пессимизмом представил «больную» Россию, гротескный образ народа, погруженного в хаос. Художник изобразил «“град обреченный”, который не сохранил своей святыни и не может более войти в кремль на вершине холма». Сам белый город на горе истолкован Соколовым как «кремль с маленькой буквы, как синоним крепости». Затем Соколов связывает *Пеструю жизнь* с тем, что он называет «покаянным мессианизмом» в русской мысли. Ссылаясь на линию, развиваемую Мережковским, Соколов объясняет смысл «покаянного мессианизма»: русский народ сделается народом-богоносцем через апокалипсическое разрушение и «вольное страдание» [Соколов 1996b: 227–237]. Такое толкование переводит сложный символический образ, созданный художником, а также русскую философскую мысль в однозначный план. Из этого объяснения выпадает «творческое богоискание», характерное для Кандинского, русского народа и русской интеллигенции, включая Мережковского и особенно Бердяева, на которого Соколов не случайно не ссылается. М. Веренскольд утверждает, что русский город в *Пестрой жизни*, как и во всех работах Кандинского 1901–1917 гг., символизирует теорию «Москва – Третий Рим» в контексте идеи «Третьего Завета» Мережковского [Werenskiold 1998: 98, 100]. По мнению Мережковского, политическим результатом этой теории было подавление церкви любви и свободы государством насилия. Глава государства стал Антихристом. Это породило старообрядческое искание истинной веры, завершившееся революцией 1905–1907 гг. Революция положила конец лживому православию и монархии вместе с идеей «Москва – Третий Рим». Третий Завет начинается со стремления к истинному пришествию Христа, к его вселенской церкви [Мережковский 1914: 37–50, 92–97]. Кандинский, как и Мережковский, был настроен против монархии. Он мечтал о свободной России, а не о воплощении монархической теории «Москва – Третий Рим».

226

В жизни есть смерть для жизни после смерти (фр.).

227

В.В. Кандинский – Г. Мюнтер, 10 июля 1907, из Бад Райхенхаля в Бонн (ФМА).

228

В.М. Васнецов – П.П. Чистякову, 25 апр. 1882 г. (цит. по: [Васнецов 1987: 59]).

229

«Примитивизм» Кандинского имеет ряд стилистических параллелей с работами Поля Гогена (Paul Gauguin), которые он видел в на выставке в «Салоне» 1906 г.: *Желтый Христос* (1889; Albright-Knox Art Gallery, Buffalo); *Распятие* (1889; Belgian Royal Museum of Fine Arts, Brussels). В 1905–1907 гг. Вламинк (Maurice de Vlaminck), Дерен (Andre Derain), Матисс (Henry Matisse) и Пикассо (Pablo Picasso) начали развивать современный «примитивизм» [Flam 1984: 215]. Русское народное искусство является другим источником «примитивизма» Кандинского в *Утреннем часе* [Богуславская 1968: № 34, 39].

230

В.В. Кандинский – Н.Н. Харузину, 27 дек. 1889 г., из Одессы (АХ, ф. 81, д. 17, л. 105–106).

231

Münter G. Beichte und Anklage (Исповедь и обвинение), 12 нояб. 1925 г. (ФМА); см. также: [Heller 1997: 27–28; Hoberg 1994: 28].

232

В.В. Кандинский – Г. Мюнтер, 11 марта 1915, из Москвы в Цюрих (ФМА); см. также: [Heller 1997: 22–23].

233

Там же.

Н.Н. Харузин находился в это время в этнографической экспедиции в Крыму.

235

Иван Константинович Айвазовский (1817–1900), профессор Императорской Академии художеств, написал ряд известных морских пейзажей в окрестностях Гурзуфа: *Гурзуф ночью* (1849, Всероссийский музей А.С. Пушкина, Санкт-Петербург), *Гурзуф* (1859, Харьковский художественный музей, Харьков).

236

Руфим Гаврилович Судковский (1850–1885), академик Императорской Академии художеств, автор множества морских крымских пейзажей.

237

Перечисленные термины связаны с университетским курсом церковного (канонического) права. Консистория в Русской православной церкви – орган церковно-административного управления при епископах. Благочинные – помощники епископа в надзоре за епархиальными церквами и духовенством; должность введена в XVIII в. Иеромонах – монах в сане священника.

238

Павлов Алексей Степанович (1832–1898), профессор церковного права на юридическом факультете Московского университета.

239

Янжул Иван Иванович (1846–1914), экономист, статистик; профессор финансового права на юридическом факультете Московского университета (1876–1898).

240

Камаровский Леонид Алексеевич (1846–1912), профессор международного права на юридическом факультете Московского университета.

241

Пройдя с 1885 по 1889 гг. все университетские курсы, Кандинский готовился к сдаче экзаменов на получение диплома.

См. *ил. 7*. О XVII выставке передвижников в Москве в 1889 г. см. третью главу.

243

Судя по дорожному дневнику Кандинского, он отправился в Вологодскую губернию 28 мая 1889 г. (ДК, с. 180).

244

Богаевский Петр Михайлович (1866–1929), член этнографического кружка Н.Н. Харузина, впоследствии известный специалист по международному праву. В студенческие годы изучал обычное право и верования вотяков (удмуртов). См., например: [Богаевский 1890].

245

Савваитов Павел Иванович (1815–1895), археолог, историк, лингвист; изучал вологодские храмы и диалекты зырянского языка. Его работа «Зыряно-русский и русско-зырянский словарь» [Савваитов 1859] была удостоена Демидовской премии.

246

А. Паппе, этнограф, изучал обычное право, см.: [Паппе 1889: 50].

247

Казмин Алексей Александрович, этнограф, занимался этнографией казаков, см: [Казмин 1889].

248

Хаханов Александр Соломонович (1866–1912), учился на историко-филологическом факультете Московского университета; исследователь культуры кавказских народов, в особенности грузин; преподавал грузинскую словесность в Лазаревском институте восточных языков и в Московском университете. См. его статью о тушинской поэзии: [Хаханов 1889].

249

Смирнов Иван Николаевич (1856–1904), профессор Казанского университета; исследователь финноязычных народов России – черемисов (марийцев), мордвы, пермяков и вотяков (удмуртов). В письме Кандинского речь идет о рецензии на исследование И.Н. Смирнова «Вотяки. Историко-этнографический очерк» (Казань, 1890) для «Этнографического обозрения» (1890. № 1. С. 203–258).

250

Янчук Николай Андреевич (1859–1921), председатель музыкально-этнографической комиссии Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии, секретарь этнографического отдела.

251

Харузина Вера Николаевна (1866–1931), младшая сестра Н.Н. Харузина, закончила престижную частную женскую классическую гимназию С.Н. Фишер в Москве; увлекалась фольклором и верованиями народов России, литературой и рисованием; в 1887 г. ездила с братом в Олонецкую губернию и Лапландию и описала это путешествие в книге «На Севере. Путевые впечатления» (М., 1889); печатала рассказы и популярные этнографические очерки в детских литературных журналах. См.: [Харузина 1999: 5–14].

252

Н. Харузин находился в этнографической экспедиции в Сарапуле, старом уездном городе в Среднем Прикамье (Вятская губерния). Сарапуль (ныне Сарапул) привлекал этнографов сложным этническим составом населения (русские, удмурты, марийцы, татары, коми-пермяки, башкиры).

253

В мае 1890 г. Кандинский отказался от сдачи экзамена по истории римского права [Турчин 1993: 195].

Богаевский Петр Михайлович. См. прим. к письму № 1.

255

Адрес на конверте: г. Сарапуль Вятской губернии. Его Высокоблагородию Николаю Николаевичу Харузину. Дом г. Тюнина.

256

Вера Николаевна Харузина и Елена Николаевна Харузина (1860–1924). См.: [Харузина 1999: 5].

257

См. прим. к письму № 1.

Церковное право.

259

Гамбаров Юрий Степанович (1850–1926), профессор, читал курс гражданского и вещного права в Московском университете.

260

Сервитут (лат. servitutis – подчиненное положение) в вещном праве ограниченное право пользования чужой вещью.

261

Богаевский Петр Михайлович. См. прим. к письму № 1.

262

Адрес на конверте: г. Сарапуль Вятской губернии. Его Высокоблагородию Николаю Николаевичу Харузину. Дом г. Тюнина.

О связи Кандинских и Абрикосовых см. первую главу.

О Николае Ивановиче Астрове (1868–1934) см. первую главу.

265

Александра Константиновна Сизова, жена Владимира Ильича Сизова (1840–1904), известного археолога, одного из основателей Исторического музея в Москве.

266

Вероятно, Владимир Михайлович Кожевников, погибший в 1905 г. на русско-японской войне. См. о нем седьмую главу.

267

Речь, видимо, идет о программах, разрабатываемых этнографическим отделом: «Программа для собирания сведений об юридических обычаях» и «Программа для собирания этнографических сведений».

268

Зограф Николай Юрьевич (1851–1919), профессор зоологии в Московском университете (с 1888), товарищ председателя отдела антропологии Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии.

269

Академик Анучин Дмитрий Николаевич (1843–1923), географ, антрополог, археолог, этнограф. В 1890 г. Анучин был избран президентом Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии.

270

Харузин Алексей Николаевич (1864–1932), старший брат Николая Харузина, занимался антропологией и этнографией тюркских народов России; секретарь антропологического отдела Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии. В письме Кандинского речь идет о редактировании А.Н. Харузиным «Дневника антропологического отдела».

271

Намек на любовь Николая Харузина к Москве.

В «Ступенях» Кандинский писал о глубоком впечатлении, произведенном на него работами Рембрандта в Эрмитаже [Кандинский 1918: 22–23]. См. об этом третью главу.

Казмин Алексей Александрович. См. прим. к письму № 2.

27 4

Вероятно, речь идет о «среде» в доме Харузиных, где бывали многие профессора и студенты Московского университета. См.: [Астров 1941: 202–203].

275

Анна Филипповна Чемякина, двоюродная сестра и будущая жена Кандинского.

276

Спектакль по романтической драме Виктора Гюго «Рюи Блаз» (1838); шел в 1891 г. в Малом театре в Москве с участием А.И. Южина, Е.К. Лешковской и А.А. Яблочкиной.

277

Очевидно, лекции профессора А.И. Чупрова по политической экономии [Чупров 1891]. О Чупрове см. первую главу.

278

Вера Николаевна и Елена Николаевна Харузины. См. прим. к письмам № 4 и 6.

279

Алексей Николаевич Харузин. См. прим. к письму № 9.

Владимир Михайлович Кожевников. См. прим. к письму № 8.

281

Иван Иванович Шейман, мировой судья, профессор Московского университета и дядя Кандинского [Турчин 1993: 197, 211 прим. 66].

282

Вторичная попытка сдачи экзаменов Кандинским и, как видно, Н.Н. Харузиным, в апреле, мае и августе 1891 г. закончилась неудачей. О неудачах Кандинского на экзаменах см.: [Турчин 1993: 195].

283

Имеется в виду свадебное путешествие Кандинского и Анны Чемякиной.

«Gut Mo-ogen» – ср. нем. *Gut Morgen* ‘доброе утро’; «zohlen» – ср. нем. *johlen* ‘кричать’; «cornix» – ср. нем. *gar nichts* ‘вовсе нет’.

285

Мария Михайловна Харузина, мать Н.Н. Харузина, его братьев и сестер [Астров 1941: 197–203].

286

Екатерина Ивановна Янжул, жена профессора И.И. Янжула. См. прим. к письму № 1.

287

Елена Николаевна Харузина, сестра Н.Н. Харузина. См. прим. к письму № 6.

288

Цитата из романа А.С. Пушкина «Евгений Онегин» (VI, 64).

289

Имеется в виду книга [Анучин 1890].

Имеется в виду книга [Менделеев 1891].

291

Экзамены состоялись в апреле-мае 1892 г. Кандинский сдал их успешно и получил диплом первой степени [Турчин 1993: 196].

292

В 1891 г. Н.Н. Харузин был избран секретарем этнографического отдела Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии.

293

Этнографический отдел готовил издание былин, которое вышло в 1894 г. [Тихонравов, Миллер 1894]. Экземпляр издания имелся в личной библиотеке Кандинского.

294

А.А. Казмин писал Н.Н. Харузину 15/27 декабря 1891 г. из Парижа о том, что ждал в Париже Кандинского (АХ, ф. 81, д. 8, л. 116–119).

295 Богаевский Петр Михайлович. См. прим. № 1.

296

Речь о книге [Анучин 1890]; см. прим. к письму № 16.

297

Елена Николаевна Харузина планировала изучать медицину в Париже. См.: [Керимова 2008: 19].

298

Le Collège de France (Французский колледж) – учебное и исследовательское публичное учреждение в Париже, дающее бесплатные, бездипломные курсы высшего образования по всем без исключения отраслям знания. Кандинский посещал старые школы – L'École de médecine de Paris (Медицинская школа Парижа) и L'École de droit de Paris (Правовая школа Парижа), которые существовали как части Университета Парижа (Université de Paris) или Сорбонны (Sorbonne). В 1896 г. они стали факультетами нового Университета Парижа.

299

Экзамены на получение диплома. См. прим. к письму № 16.

Имеется в виду книга [Михайловский 1892].

301

Н.Н. Харузин с сестрами находился в Париже.

302

Кандинский цитирует слова почтмейстера из комедии Н.В. Гоголя «Ревизор» (1836) (действие I, явление II).

303

Кандинский начал готовиться к подаче прошения на кафедру политической экономии и статистики. К маю 1893 г. он написал реферат «Минимум заработной платы и папская энциклика „Rerum Novarum“ Себастьяна Никотра» и сочинение «Изложение теорий рабочего фонда и так называемого железного закона». В мае 1893 г. Чупров рекомендовал оставить Кандинского на кафедре для приготовления к профессорскому званию. См.: [Шумихин 1983: 339–340; Турчин 1993: 196–197].

Ab ovo – лат. с самого начала (букв. ‘с яйца’).

305

Вера Николаевна Харузина.

306

Речь идет об экзамене на звание магистранта для написания диссертации. Выбранная Кандинским тема – «К вопросу о законности заработка рабочих». См.: [Турчин 1993: 198].

307

Намек Кандинского на свои русско-немецкие корни.

308

См. письмо № 21.

309

Иван Иванович Шейман. См. прим. к письму № 13.

310

Владимир Михайлович Кожевников. См. прим. к письму № 8.